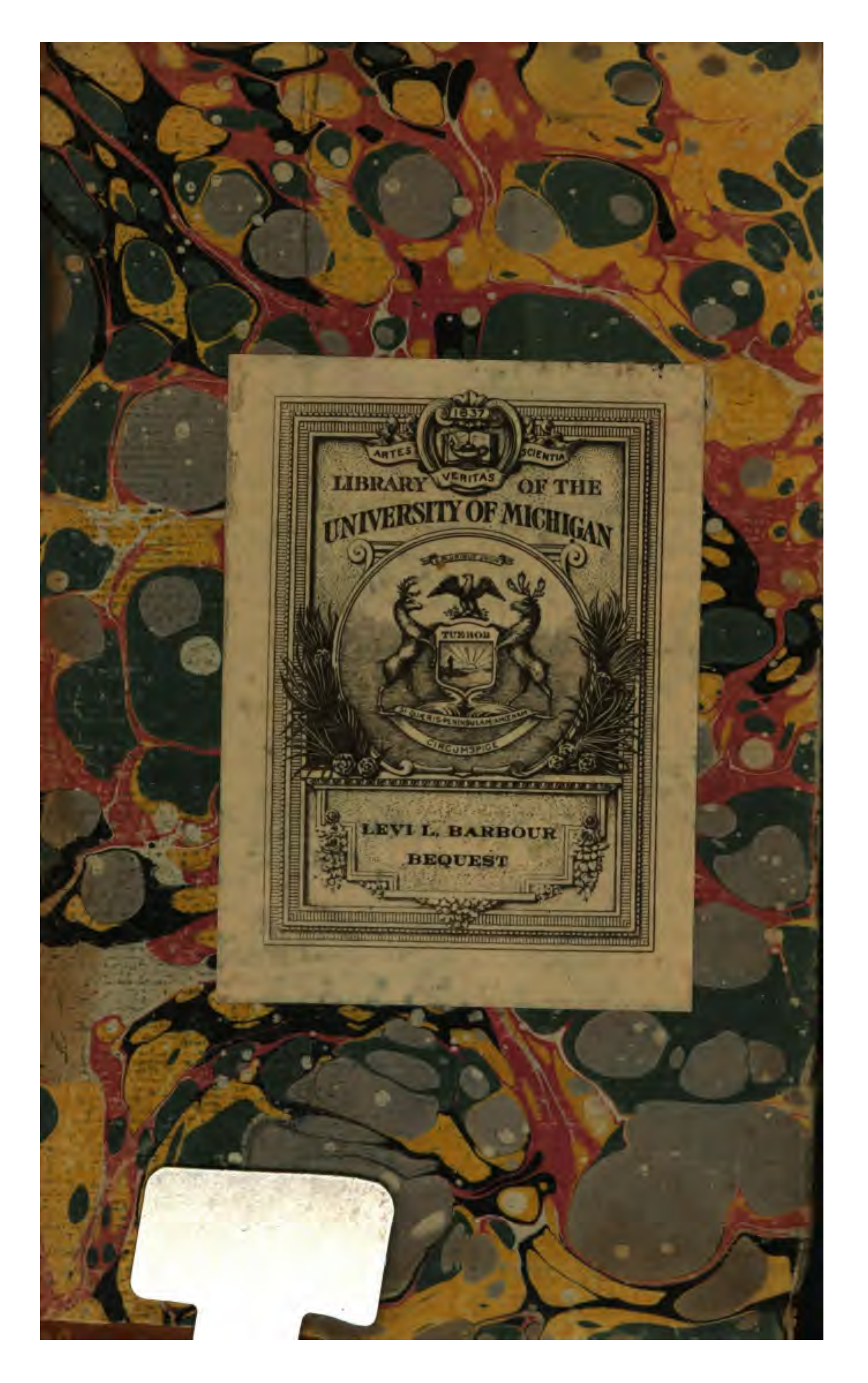
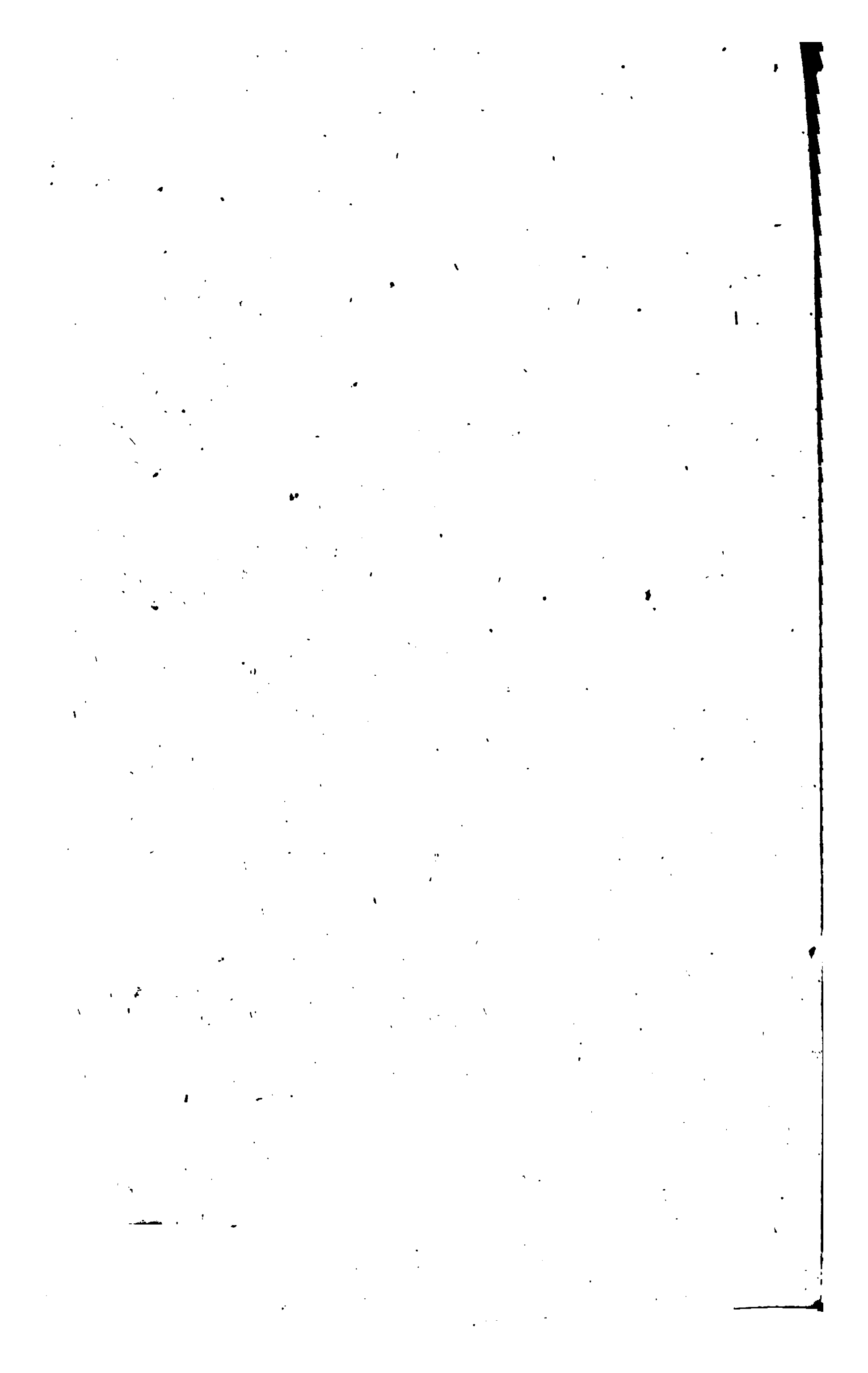

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE
LEVI L. BARBOUR
BEQUEST





COLLECTION
COMPLETE
DES ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU,
Citoyen de Geneve.

TOME SEIZIEME.

Contenant diverſes pieces ſur la *Muſique*.



A GENEVE.

M. DCC. LXXXII.

TRAITÉS
SUR LA
MUSIQUE.

TRAITÉS
SUR LA
MUSIQUE.

PROJET CONCERNANT DE NOUVEAUX SIGNES POUR LA MUSIQUE,

Lu par l'Auteur à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742.



GENEVE.

M. DCC. LXXXI.

PROJET CONCERNANT *DE* NOUVEAUX SIGNES *POUR LA* MUSIQUE.

CE projet tend à rendre la Musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre & beaucoup moins diffuse.

Il paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire, en

pressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental, pourvu que ce son soit nettement exprimé, & que la relation soit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-tems étudiés.

Prenant *ut* pour ce son fondamental, auquel tous les autres doivent se rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut re mi fa sol la si* par les 7 chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres Octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la résoudre, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, du point. Si je sors de l'Octave par la-

quelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'Octave qui est au-dessus & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon Octave, & ce point une fois placé, c'est un indice que, non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette Octave supérieure où je suis entré.

Au contraire si je veux passer à l'Octave qui est au-dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'Octave supérieure; s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'Octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois Octaves tout d'un coup ou successivement, la regle est toujours générale, & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'Octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou descendiez d'une Octave, mais à chaque point vous passez dans une Octave différente de celle où vous êtes par rapport au son fondamental *ut* d'en-bas, lequel ainsi se trouve bien dans la même Octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers du mot d'Octave qu'abusivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'est composée que de notes, l'1 d'en-haut qui commence une autre Octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut* qui par la transposition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du systême chromatique; & pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimeroit cette corde sur le clavier dans l'ordre naturel; c'est-à-dire, que le chiffre de la marge qu'on peut appeller la clef, désigne la touche du clavier qui

doit s'appeller *ut* & par conséquent être tonique dans les tons majeurs & médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est que pour les instrumens, & ceux qui chantent n'ont pas besoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms sont toujours conservés aux mêmes notes : c'est-à-dire, que l'art de solfier toute Musique possible consiste précisément à connoître sept caracteres uniques & invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de position, ce qui me paroît plus facile que cette multitude de transpositions & de clefs qui, quoi qu'ingénieusement inventées, n'en sont pas moins le supplice des commençans.

Une autre difficulté qui naît de l'étendue du clavier & des différentes Octaves où le ton peut être pris, se résout avec la même aisance. On conçoit le clavier divisé par Octaves depuis la premiere tonique; la plus basse Octave s'appelle A, la seconde B, la troisieme C, &c. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correspondante à l'Octave dans

laquelle se trouve la premiere note de cet air, sa position précise est connue, & les points vous conduisent ensuite partout sans équivoque. De-là, découle encore généralement & sans exception le moyen d'exprimer les rapports & tous les intervalles, tant en montant qu'en descendant, des reprises & des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand Projet.

La corde du ton, le mode (car je le distingue aussi) & l'Octave étant ainsi bien désignés, il faudra se servir de la transposition pour les instrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les Musiciens instruits, comme ils doivent l'être, des tons & des intervalles naturels à chaque mode, & de la maniere de les trouver sur leurs instrumens : il en résultera, au contraire, cet avantage important, qu'il ne sera pas plus difficile de transporter toutes sortes d'airs, un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, suivant le besoin, que de les jouer sur leur ton naturel, ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'instrument & jamais de

la note qui, par le changement d'un ſeul ſigne, repréſentera le même air ſur quelque ton que l'on veuille propoſer; de ſorte, enfin, qu'un Orcheſtre entier, ſur un ſimple avertiſſement du maître, exécuteroit ſur le champ en *mi* ou en *ſol* une piece notée en *ſa*, en *la*, en *ſi* bémol ou en tout autre ton imaginable: choſe impoſſible à pratiquer dans la Muſique ordinaire & dont l'utilité ſe fait aſſez ſentir à ceux qui fréquentent les Concerts. En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel, eſt peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Muſique. Car ſi les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progreſſions des ſons. Or, dès que le ton change, les rapports des ſons & la progreſſion changeant auſſi, la raiſon dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, ſans quoi l'on renverſe le ſens des noms & l'on ôte aux mots le ſeul avantage qu'ils puiſſent avoir, qui eſt d'exciter d'autres idées avec celles des

ſons. Le paſſage du *mi* au *fa*, ou du *ſi* à l'*ut* excite naturellement dans l'eſprit du Muſicien l'idée du demi-ton. Cependant ſi l'on eſt dans le ton de *ſi* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *ſi* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* eſt toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc au lieu de conſerver des noms qui trompent l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur, tant en montant qu'en deſcendant, dans l'Octave compriſe entre deux *ut*, ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'Octave compriſe entre deux *la*, ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement. Car, en montant, le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes, qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne font rien au ſyſtême que je propoſe.

J'en appelle à l'expérience ſur la peine qu'ont les Ecoliers à entonner par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde, au moyen de la tranſpoſition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue & néceſſaire habitude de lire les bémols & les dièſes des clefs qui font avec leurs huit poſitions, quatre-vingt combinaiſons inutiles & toutes retranchées par ma méthode.

Il s'enſuit de-là, que les principes qu'on donne pour jouer des inſtrumens, ne valènt rien du tout, & je ſuis ſûr qu'il n'y a pas un bon Muſicien, qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne faſſe plus d'attention dans ſon jeu au degré du ton où il ſe trouve, qu'au dièſe ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux Ecoliers à bien connoître les deux modes & la diſpoſition réguliere des ſons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur & en mineur ſur tous les ſons de l'inſtrument, choſe qu'il faut toujours ſavoir, quelque méthode qu'on adopte. Alors qu'on leur mette ma muſique entre les mains, j'oſe

répondre qu'elle ne les embarraſſera pas un quart-d'heure.

On ſeroit ſurpris ſi l'on faiſoit attention à la quantité de Livres & de préceptes qu'on a donnés ſur la tranſpoſition ; ces gammes, ces échelles, ces clefs ſuppoſées ſont le fatras le plus ennuyeux qu'on puiſſe imaginer, & tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-ſimple que, dès que la corde fondamentale du ton eſt connue ſur le clavier naturel, comme tonique, c'eſt-à-dire, comme *ut* ou *la*, elle détermine ſeule le rapport & le ton de toutes les autres notes, ſans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des ſons qui s'y préſentent à tout moment.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne qui croiſe la note en montant de gauche à droite. *Sol* diéſé, par exemple, s'exprime ainſi 5, *fa* diéſé ainſi 4. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la note en deſcendant 7, 2, & ces ſignes plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à montrer

trer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièse & du bémol, & dès que les signes qui les expriment seront inhérens à la note, le bécarre deviendra entiérement superflu : je le retranche donc comme inutile ; je le retranche encore comme équivoque, puisque les Musiciens s'en servent souvent en deux sens absolument opposés, & laissent ainsi l'Ecolier dans une incertitude continuelle sur son véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'est question que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à représenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on sort, & ce qu'elle est dans celui où l'on entre, ce que l'on fait par une double note séparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions, le chiffre qui est au-dessus exprime la note dans le ton d'où l'on sort, & celui de dessous représente la même note dans le ton où l'on entre : en un mot, le chiffre inférieur indique le nom

de la note, & le chiffre ſupérieur ſert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les ſons imaginables en quelque ton que l'on puiſſe être ou que l'on veuille entrer. Il faut paſſer à préſent à la ſeconde partie qui traite des valeurs des notes & de leurs mouvemens.

Les Muſiciens reconnoiſſent au moins quatorze meſures différentes dans la Muſique : meſures dont la diſtinction brouille l'eſprit des Ecoliers pendant un tems infini. Or, je ſoutiens que tous les mouvemens de ces différentes meſures ſe réduiſent uniquement à deux ; ſavoir, mouvement à deux tems & mouvement à trois tems ; & j'oſe défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puiſſe exprimer avec toute la préciſion poſſible par l'une de ces deux meſures. Je commencerai donc par faire main-baſſe ſur tous ces chiffres bizarres, réſervant ſeulement le deux & le trois, par leſquels, comme on verra tout-à-l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens poſſibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la meſure ne ſe confonde point avecceux des notes, je

l'en diſtingue en le faiſant plus grand & en le ſéparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à préſent d'exprimer les tems & les valeurs des notes qui les rempliſſent.

Un défaut conſidérable dans la Muſique eſt de repréſenter comme valeurs abſolues, des notes qui n'en ont que de relatives, où du moins d'en mal appliquer les relations : car il eſt ſûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, &c. eſt déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la meſure où elle ſe trouve, de-là vient qu'une noire dans une certaine meſure paſſera beaucoup plus vîte qu'une croche dans une autre; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire ; & de-là vient encore que les Muſiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être en s'attachant ſcrupuleuſement à la valeur abſolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois paſſer une meſure à trois tems ſimples, beaucoup plus vîte qu'une

autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du Compositeur, & de quoi les Opéra présentent des exemples à chaque instant.

D'ailleurs, la division sous-double des notes & de leurs valeurs, telle qu'elle est établie, ne suffit pas pour tous les cas; & si, par exemple, je veux passer trois notes égales dans un tems d'une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut, ou que le Musicien le devine, ou que je l'en instruise par un signe étranger qui fait exception à la regle.

Enfin, c'est encore un autre inconvénient de ne point séparer les tems; il arrive de-là que dans le milieu d'une grande mesure, l'Ecolier ne sait où il en est, sur-tout lorsque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

La séparation de chaque tems par une virgule, remédie à tout cela avec beaucoup de simplicité; chaque tems compris entre deux virgules contient une note ou plusieurs; s'il ne comprend qu'une note, c'est qu'elle remplit tout ce tems.

là, & cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque tems, la chose n'est pas plus difficile. Divisez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes & passez-les de sorte que tous les tems soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers, celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorsqu'un tems se trouve partagé, de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul tems une noire & deux croches, je considere ce tems comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches ensemble la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, &c.

Si l'on a une note qui remplisse seule une mesure entiere, il suffit de la placer seule entre les deux lignes qui renferment la mesure, & par la même regle que je viens d'établir, cela signifie que cette note doit durer toute la mesure entiere.

A l'égard des tenues, je me sers aussi du point pour les exprimer; mais d'une maniere bien plus avantageuse que celle qui est en usage : car, au lieu de lui faire valoir précisément la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'est déterminée que par la place qu'il occupe, c'est-à-dire, que si le point remplit seul un tems ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce tems ou toute cette mesure; & si le point se trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant le nombre de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme

on le verra par les exemples, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'Octaves, ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure; c'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires, qui distrairoient l'attention & n'exprimeroient rien de plus que la simplicité des miens.

Les silences n'ont besoin que d'un seul signe. Le zéro paroît le plus convenable, & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences rélatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position & par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs & autres signes bizarres & superflus qui remplissent la musique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue & qui ne soit résolue,

en conféquence de quelqu'un de ces principes.

Ce fyftême renferme, fans contredit, des avantages effentiels par deffus la méthode ordinaire.

En premier lieu. La mufique fera du double & du triple plus aifée à apprendre.

1°. Parce qu'elle contient beaucoup moins de fignes.

2°. Parce que ces fignes font plus fimples.

3°. Parce que fans autre étude, les caracteres mêmes des notes y repréfentent leurs intervalles & leurs rapports, au lieu que ces rapports & ces intervalles font très-difficiles à trouver & demandent une grande habitude par la mufique ordinaire.

4°. Parce qu'un même caractere ne peut jamais avoir qu'un même nom, au lieu que dans le fyftême ordinaire chaque pofition peut avoir fept noms différens fur chaque clef, ce qui caufe une confufion dont les Ecoliers ne fe tirent qu'à force de tems, de peine & d'opiniâtreté.

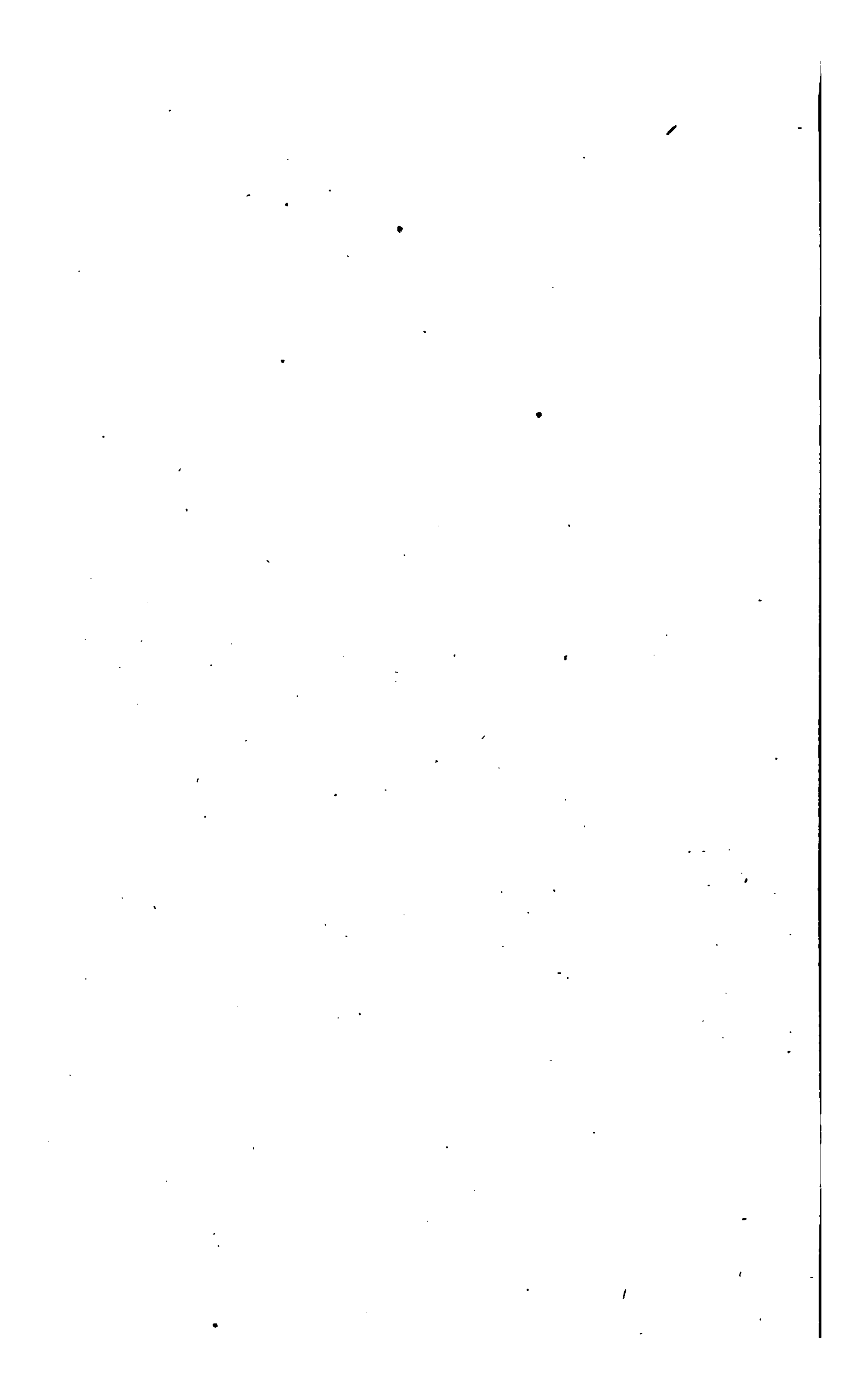
5°. Parce que les tems y font mieux diftingués que dans la mufique ordinaire,

& que les valeurs des silences & des notes y sont déterminées d'une maniere plus simple & plus générale.

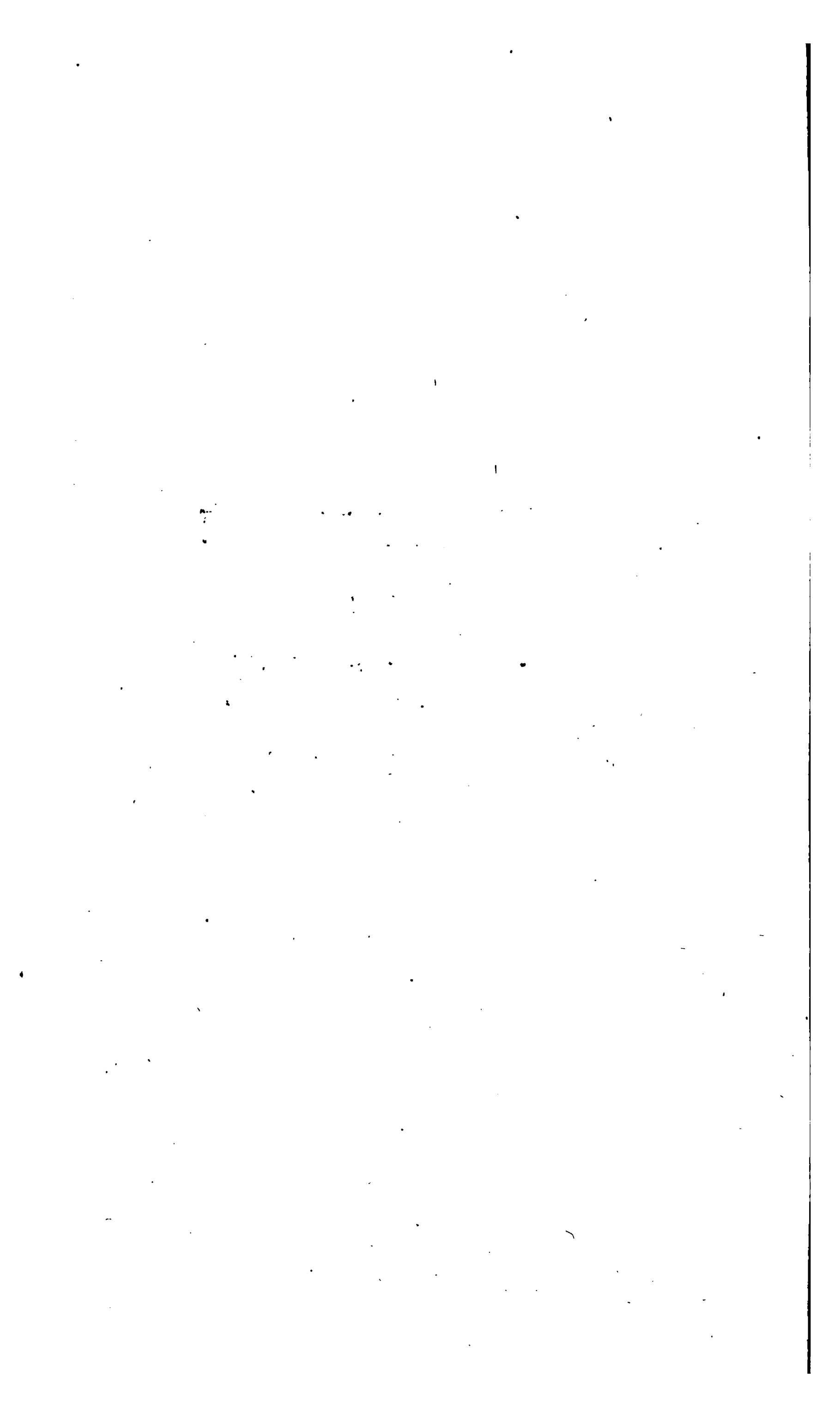
9°. Parce que le mode étant toujours connu, il est toujours aisé de préluder & de se mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la musique ordinaire, où souvent les Ecoliers s'embarrassent ou chantent faux, faute de bien connoître le ton où ils doivent chanter.

En second lieu, la musique en est plus commode & plus aisée à noter, occupe moins de volume ; toute sorte de papier y est propre, & les caracteres de l'Imprimerie suffisant pour la noter, les Compositeurs n'auront plus besoin de faire de si grands frais pour la gravure de leurs pieces ; ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compositeurs y trouveroient encore cet autre avantage non moins considérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie & leurs accords seroient connus par la seule inspection des signes & sans ces sauts d'une clef à l'autre, qui demandent une habitude bien longue, & que plusieurs n'atteignent jamais parfaitement.



DISSERTATION
SUR LA
MUSIQUE
MODERNE.



PRÉFACE.

S'IL est vrai que les circonstances & les préjugés décident souvent du sort d'un Ouvrage, jamais Auteur n'a dû plus craindre que moi. Le Public est aujourd'hui si indisposé contre tout ce qui s'appelle nouveauté ; si rebuté de systêmes & de projets, sur-tout en fait de Musique, qu'il n'est plus gueres possible de lui rien offrir en ce genre, sans s'exposer à l'effet de ses premiers mouvemens, c'est-à-dire, à se voir condamné sans être entendu.

D'ailleurs, il faudroit surmonter tant d'obstacles, réunis non par la raison, mais par l'habitude & les préjugés bien plus forts qu'elle, qu'il ne paroît pas possible de forcer de si puissantes barrieres ; n'avoir que la raison pour soi, ce n'est pas combat-

Quoi ! faudra-t-il jetter au feu tous nos Auteurs ? tout renouveller ? La Lande, Bernier, Correlli ? Tout cela seroit donc perdu pour nous ? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager, & quels seroient les Musiciens qui voudroient se résoudre à redevenir Ecoliers ?

Je ne sais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections ; mais il me semble qu'en les réduisant en maximes, & en détaillant un peu les conséquences, on en feroit des aphorismes fort singuliers, pour arrêter tout court le progrès des Lettres & des beaux-Arts.

D'ailleurs, ce raisonnement porte absolument à faux, & l'établissement des nouveaux caracteres, bien loin de détruire les anciens Ouvrages, les conserveroit doublement, par les nouvelles Editions qu'on en feroit, & par les

les anciennes qui ſubſiſteroient toujours. Quand on a traduit un Auteur, je ne vois pas la néceſſité de jetter l'Original au feu. Ce n'eſt donc ni l'Ouvrage en lui-même, ni les exemplaires qu'on riſqueroit de perdre, & remarquez, ſur-tout, que quelqu'avantageux que pût être un nouveau ſyſtême, il ne détruiroit jamais l'ancien avec aſſez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'uſage; les Livres en ſeroient uſés avant que d'être inutiles, & quand ils ne ſerviroient que de reſſource aux opiniâtres, on trouveroit toujours aſſez à les employer.

Je ſais que les Muſiciens ne ſont pas traitables ſur ce chapitre. La Muſique pour eux n'eſt pas la ſcience des ſons, c'eſt celle des noires, des blanches, des doubles-croches, & dès que ces figures ceſſeroient d'affecter leurs yeux, ils ne croiroient jamais voir réellement de la Muſique. La

ſeroit reçu, on n'a qu'à ſe rappeller combien il a fallu d'années de lutte & d'opiniâtreté pour ſubſtituer l'uſage du *ſi* à ces groſſieres nuances, qui ne ſont pas même encore abolies partout. On convenoit bien que l'Echelle étoit compoſée de ſept ſons différens; mais on ne pouvoit ſe perſuader qu'il fût avantageux de leur donner à chacun un nom particulier, puiſqu'on ne s'en étoit pas aviſé juſques-là, & que la Muſique n'avoit pas laiſſé d'aller ſon train.

Toutes ces difficultés ſont préſentes à mon eſprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des Lecteurs. Malgré cela, je ne ſaurois croire qu'elles puiſſent tenir contre les vérités de démonſtration que j'ai à établir. Que tous les ſyſtêmes qu'on a propoſés en ce genre aient échoué juſqu'ici, je n'en ſuis pas étonné: même à égalité d'avantages & de dé-

fauts, l'ancienne méthode devoit ſans contredit l'emporter, puiſque pour détruire un ſyſtême établi, il faut que celui qu'on veut ſubſtituer lui ſoit préférable, non-ſeulement en les conſidérant chacun en lui-même & par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raiſons d'ancienneté & tous les préjugés qui le fortifient.

C'eſt ce cas de préférence où le mien me paroît être & où l'on reconnoîtra qu'il eſt en effet, s'il conſerve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en ſauve les inconvéniens, & enfin s'il réſout les objections extérieures qu'on oppoſe à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'elle eſt en ſoi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils ſeront diſcutés dans le corps de l'Ouvrage, & l'on ne peut ſavoir à quoi s'en tenir qu'après l'avoir lu;

pour le troisieme, rien n'est si simple à décider. Il ne faut, pour cela, qu'exposer le but même de mon projet & les effets qui doivent résulter de son exécution.

Le systême que je propose roule sur deux objets principaux ; l'un de noter la Musique & toutes ses difficultés d'une maniere plus simple, plus commode, & sous un moindre volume.

Le second & le plus considérable, est de la rendre aussi aisée à apprendre qu'elle a été rebutante jusqu'à présent, d'en réduire les signes à un plus petit nombre, sans rien retrancher de l'expression, & d'en abréger les regles, de façon à faire un jeu de la théorie, & à n'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, sans que la difficulté de la note y puisse jamais entrer pour rien.

Il est aisé de justifier par l'expérience,

qu'on apprend la Musique en deux & trois fois moins de tems par ma méthode que par la méthode ordinaire, que les Musiciens formés par elle, seront plus sûrs que les autres à égalité de science, & qu'enfin sa facilité est telle que quand on voudroit s'en tenir à la Musique ordinaire, il faudroit toujours commencer par la mienne, pour y parvenir plus surement & en moins de tems. Proposition qui, toute paradoxe qu'elle paroît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or, ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes & sans ressource. En premier lieu, la Musique notée suivant l'ancien systême ne sera point inutile, & il ne faudra point se tourmenter pour la jetter au feu, puisque les Eleves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la

Musique ordinaire, en moins de tems encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément; comme ils sauront donc également l'un & l'autre, sans y avoir employé plus de tems, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne Musique est inutile.

Supposons des Ecoliers qui n'aient pas des années à sacrifier, & qui veuillent bien se contenter de savoir en sept ou huit mois de tems chanter à livre ouvert sur ma note, je dis que la Musique ordinaire ne sera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce tems-là, ils ne la sauront pas exécuter à livre ouvert : peut-être même, ne la déchiffreront-ils pas sans peine : mais enfin, ils la déchiffreront; car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mesure & celle de l'intonation, il suffira de sacrifier

cinq ou six leçons dans le septieme mois, à leur en expliquer les principes par ceux qui leur seront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aisément par eux-mêmes, & sans le secours d'aucun Maître ; & quand ils ne voudroient pas se donner ce soin, toujours seront-ils capables de traduire sur le champ toute sorte de Musique par la leur, & par conséquent, ils seroient en état d'en tirer parti, même dans un tems où elle est encore indéchiffrable pour les Ecoliers ordinaires.

Les Maîtres ne doivent pas craindre de redevenir Ecoliers : ma méthode est si simple qu'elle n'a besoin que d'être lue & non pas étudiée, & j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveroient, viendroient plus des dispositions de leur esprit que de l'obscurité du systême, puisque des Dames à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer,

ont chanté ſur le champ & à livre ouvert, de la Muſique notée ſuivant cette méthode, & ont elles-mêmes noté des airs fort correctement, tandis que des Muſiciens du premier ordre auroient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les Muſiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne ſe piquent gueres de juger des choſes ſans préjugés & ſans paſſion, & communément ils les conſiderent bien moins par ce qu'elles ſont en elles-mêmes, que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il eſt vrai que, même en ce ſens-là, ils n'auroient nul ſujet de s'oppoſer au ſuccès de mon ſyſtême, puiſque dès qu'il eſt publié, ils en ſont les maîtres auſſi-bien que moi, & que la facilité qu'il introduit dans la Muſique, devant naturellement lui donner un cours plus univerſel, ils n'en feront que plus oc-

cupés, en contribuant à le répandre. Il eſt cependant très-probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, & qu'il n'y a que le goût décidé du Public qui puiſſe les engager à cultiver un ſyſtême dont les avantages paroiſſent autant d'innovations dangereuſes contre la difficulté de leur Art.

Quand je parle des Muſiciens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces Meſſieurs qui font l'honneur de cet Art par leur caractere & par leurs lumieres. Il n'eſt que trop connu que ce qu'on appelle peuple, domine toujours par le nombre dans toutes les ſociétés & dans tous les états; mais il ne l'eſt pas moins qu'il y a par-tout des exceptions honorables, & tout ce qu'on pourroit dire en particulier contre la profeſſion de la Muſique, c'eſt que le peuple y eſt peut-être un peu plus nombreux, & les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en soit, quand on voudroit supposer & grossir tous les obstacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne sauroit nier ce fait plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux & trois mille personnes qui, avec beaucoup de dispositions, n'apprendront jamais la Musique, par l'unique raison de sa longueur & de sa difficulté. Quand je n'aurois travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité sans replique; & qu'on ne dise pas que cette méthode ne leur servira de rien pour exécuter sur la Musique ordinaire; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection; il sera d'autant moins nécessaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura soin de leur donner des Editions des meilleures pieces de Musique de toute espece & des recueils périodiques d'Airs à chanter & de symphonies, en attendant que le systême soit. as-

fez répandu pour en rendre l'usage universel.

Enfin, si l'on outroit assez la défiance pour s'imaginer que personne n'adopteroit mon systême, je dis que même dans ce cas-là, il seroit encore avantageux aux Amateurs de l'Art de le cultiver pour leur commodité particuliere. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet Ouvrage, feront assez comprendre les avantages de mes signes sur les signes ordinaires, soit pour la facilité, soit pour la précision. On peut avoir en cent occasions des Airs à noter sans papier réglé; ma méthode vous en donne un moyen très-commode & très-simple. Voulez-vous envoyer en Province des airs nouveaux, des scenes entieres d'Opéra, sans augmenter le volume de vos lettres? Vous pouvez écrire sur la même feuille de très-longs morceaux de

Musique. Voulez-vous en composant peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, & tout l'état de votre harmonie ? La pratique de mon systême satisfait à tout cela, & je conclus enfin, qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particuliere des Prêtres Egyptiens, qui ne servoit qu'à traiter des sciences sublimes, elle seroit encore infiniment inutile aux initiés dans la Musique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus difficile, elle seroit plus aisée que la langue ordinaire, & ne pourroit par conséquent être long-tems un mystere pour le Public.

Il ne faut point regarder mon systême comme un projet tendant à détruire les anciens caracteres. Je veux croire que cette entreprise seroit chimérique, même avec la substitution la plus avantageuse; mais je crois

aussi que la commodité des miens, & sur-tout leur extrême facilité méritent toujours qu'on les cultive indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reste, dans l'état d'imperfection où sont depuis si long-tems les signes de la Musique, il n'est point extraordinaire que plusieurs personnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'est pas même bien étonnant que plusieurs se soient rencontrés dans le choix des signes les plus naturels & les plus propres à cette substitution, tels que sont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent gueres des choses que sur le premier coup-d'œil, il pourra très-bien arriver que, par cette unique raison de l'usage des mêmes caracteres, on m'accusera de n'avoir fait que co-

pier, & de donner ici un ſyſtême renouvellé. J'avoue qu'il eſt aiſé de ſentir que c'eſt bien moins le genre des ſignes, que la maniere de les employer qui conſtitue la différence en fait de ſyſtêmes : autrement, il faudroit dire, par exemple, que l'Algebre & la Langue Françoiſe ne ſont que la même choſe, parce qu'on s'y ſert également des lettres de l'alphabet ; mais cette réflexion ne ſera pas probablement celle qui l'emportera, & il paroît ſi heureux par une ſeule objection, de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, & de mettre ſur mon compte les vices des autres ſyſtêmes, qu'il eſt des gens capables d'adopter cette critique, uniquement à raiſon de ſa commodité.

Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas tout-à-fait indifférent, j'y ſerois bien moins ſenſible qu'à ceux

qui

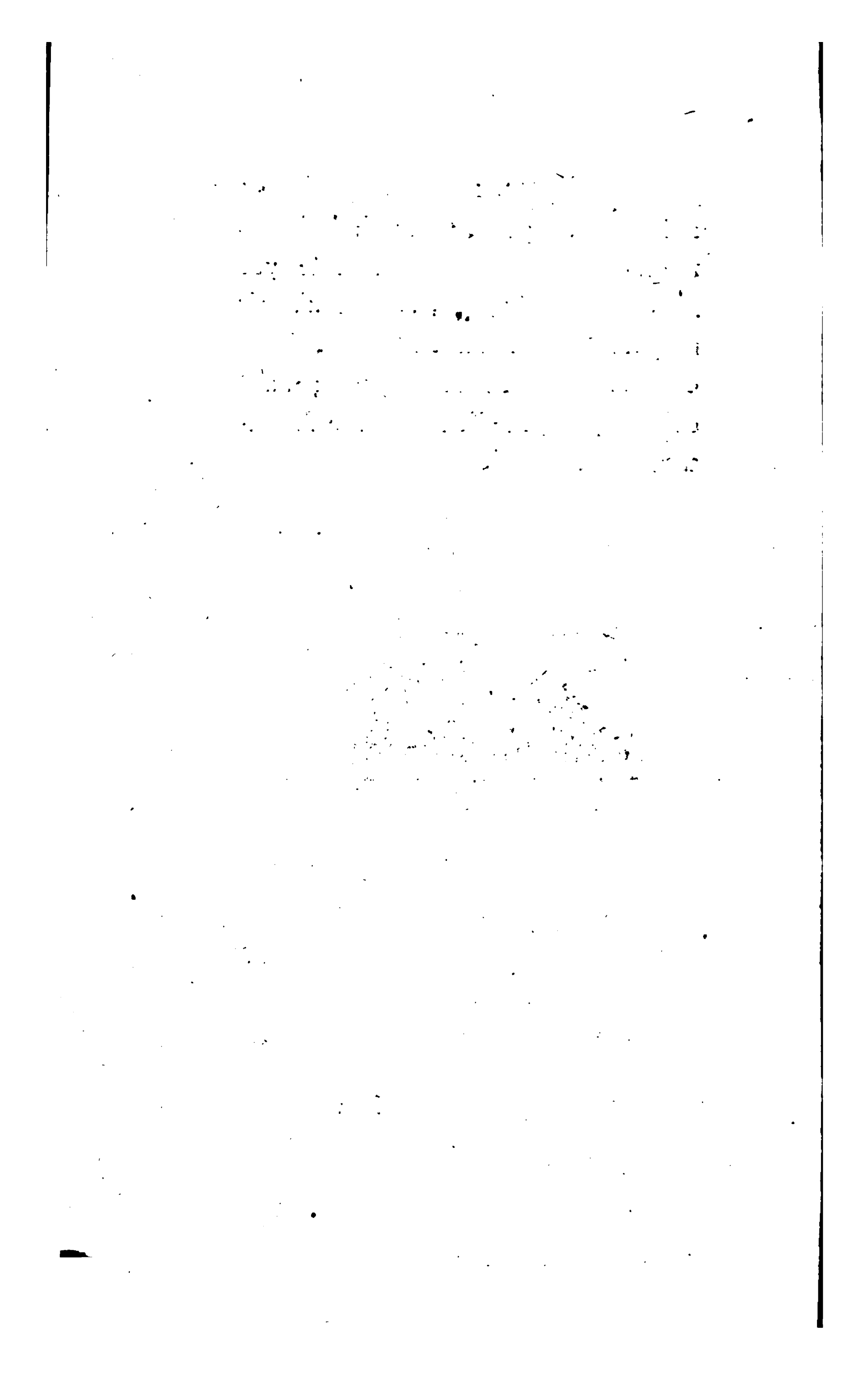
qui pourroient tomber directement sur mon systême. Il importe beaucoup plus de savoir s'il est avantageux, que d'en bien connoître l'Auteur ; & quand on me refuseroit l'honneur de l'invention, je serois moins touché de cette injustice, que du plaisir de le voir utile au Public. La seule grace que j'ai droit de lui demander, & que peu de gens m'accorderont, c'est de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon Ouvrage, & ceux qu'on m'accuseroit d'avoir copié.

J'avois d'abord résolu de ne donner ici qu'un plan très-abrégé, & tel, à peu-près, qu'il étoit contenu dans le Mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Académie Royale des Sciences, le 22 Août 1742. J'ai réfléchi cependant, qu'il falloit parler au Public autrement qu'on ne parle à une

Académie, & qu'il y avoit bien des objections de toute espece à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon Ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du Public pour en donner un autre qui contiendra les principes absolus de ma méthode, tels qu'ils doivent être enseignés aux Ecoliers. J'y traiterai d'une nouvelle maniere de chiffrer l'accompagnement de l'Orgue & du Clavecin, entiérement différente de tout ce qui a paru jusqu'ici dans ce genre, & telle qu'avec quatre signes seulement, je chiffre toute sorte de Basses continues, de maniere à rendre la modulation & la Basse-fondamentale toujours parfaitement connues de l'Accompagnateur, sans qu'il lui soit possible de s'y tromper. Suivant cette

méthode on peut, ſans voir la Baſſe-figurée, accompagner très-juſte par les chiffres ſeuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette Baſſe-figurée, l'ont directement à la fondamentale; mais ce n'eſt pas ici le lieu d'en dire davantage ſur cet article.





DISSERTATION
SUR LA
MUSIQUE
MODERNE.

— *Immutat animus ad pristina.* — Lucr.

IL paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le Public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'Art, ou que s'en étant apperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre : mais de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire, en avoient les inconvéniens, aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but; soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui

l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit & borné des Musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général & raisonné, & de sentir les vrais défauts de leur Art, de la perfection actuelle duquel ils sont, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfectionnent que successivement. Les inventeurs de ses caracteres n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur tems, sans prévoir celui où elle pouvoit parvenir dans la suite. Il est arrivé de-là que leur systême s'est bientôt trouvé défectueux, & d'autant plus défectueux que l'Art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit des regles pour remédier aux inconvéniens présens, & pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvoit suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeoit tous les jours. En un mot : les inventeurs en ce genre, comme le dit M. Sauveur, n'ayant eu en vue que quelques proprietés des sons, & sur-tout, la pratique du Chant qui étoit en usage de leur tems, ils se sont contentés de faire, par rapport à cela,

des systêmes de Musique que d'autres ont peu-à-peu changés, à mesure que le goût de la Musique changeoit. Or, il n'est pas possible qu'un systême, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans son origine, ne se charge à la fin d'embarras & de difficultés, par les changemens qu'on y fait & les chevilles qu'on y ajoute, & cela ne sauroit jamais faire qu'un tout fort embrouillé & fort mal assorti.

C'est le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la Musique, en exceptant, cependant, la simplicité du principe qui ne s'y est jamais rencontrée. Comme le fondement en est absolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire, par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'est pas aisé de savoir précisément en quel état étoit la Musique, quand Gui d'Arezze (*) s'avisa de supprimer

(*) Soit Gui d'Arezze, soit Jean de Mure, le nom de l'Auteur ne fait rien au systême, & je ne parle du premier que parce qu'il est plus connu.

tous les caracteres qu'on y employoit; pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caracteres étoient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimoient cette Musique merveilleuse, de laquelle, quoiqu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais, quant à ses effets; & ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la Musique, & qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin, des Musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'Alphabet des Grecs, ne fussent en même tems les caracteres de leur Musique, & les chiffres de leur Arithmétique: de sorte qu'ils n'avoient besoin que d'une seule espece de signes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, & toutes les combinaisons des sons; en quoi ils étoient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre ima-

gination ſur une multitude de ſignes inutilement diverſifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon ſujet, comment ſe peut-il qu'on ne s'apperçoive point de cette foule de difficultés que l'uſage des notes a introduites dans la Muſique, ou que, s'en appercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remede, d'eſſayer de la ramener à ſa premiere ſimplicité, & en un mot, de faire pour ſa perfection ce que Gui d'Arezze a fait pour la gâter : car, en vérité, c'eſt le mot, & je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raiſons dont cet Auteur dut ſe ſervir pour faire abolir l'ancien ſyſtême en faveur du ſien, & je n'en ai jamais pu trouver d'autres que les deux ſuivantes, 1. Les notes ſont plus apparentes que les chiffres, 2. Et leur poſition exprime mieux à la vue la hauteur & l'abaiſſement des ſons. Voilà donc les ſeuls principes ſur leſquels nôtre Aretin bâtit un nouveau ſyſtême de Muſique, anéantit toute celle qui étoit en uſage depuis deux mille ans, & apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver si Gui raisonnoit juste; même en admettant la vérité de ses deux propositions, la question se réduiroit à savoir si les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'esprit, & si la perfection d'une méthode consiste à en rendre les signes plus sensibles en les rendant plus embarrassans : car c'est précisément le cas de la sienne.

Mais nous sommes dispensés d'entrer là-dessus en discussion, puisque ces deux propositions étant également fausses & ridicules, elles n'ont jamais pu servir de fondement qu'à un très-mauvais systême.

En premier lieu; on voit d'abord que les notes de la Musique remplissant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les substitue, on peut, en faisant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins aussi visibles que les notes, sans occuper plus de volume. On voit, de plus, que la Musique notée ayant des points, des quarts-de-soupirs, des lignes, des clefs, des dièses, & d'autres signes nécessaires autant & plus menus que les chiffres, c'est par ces signes-là, & non par la

grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point-de-vue.

En second lieu; Gui ne devoit pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes: puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la Musique naturelle: c'est-à-dire, dans la Musique par chiffres; on y voit du premier coup-d'œil, de même qu'à l'autre, si un son est plus haut ou plus bas que celui qui le précede ou que celui qui le suit, avec cette différence seulement que dans la méthode des chiffres, l'intervalle, ou le rapport des deux sons qui le composent, est précisément connu par la seule inspection; au lieu que dans la Musique ordinaire vous connoissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre, & vous ne connoissez rien de plus.

On ne sauroit croire quelle application, quelle persévérance, quelle adroite mécanique est nécessaire dans le systême établi, pour acquérir passablement la science des intervalles & des rapports: c'est l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop

degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres sans ramener les inconvéniens de la Musique ordinaire, & le besoin de fixer le genre & la progression des sons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne paroît d'abord : car la question est proprement de trouver une méthode générale pour représenter, avec un très-petit nombre de caracteres, tous les sons de la Musique considérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de systêmes ont échoué, c'est celle de l'expression des différentes durées des silences & des sons. Trompés par les fausses régles de la Musique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-dessus de l'idée des rondes, des noires & des croches; ils se sont rendus les esclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaises relations qu'elle établit : ainsi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a fallu inventer de nouveaux signes, introduire dans chaque note une

une complication de figures, par rapport à la durée, & par rapport au son, d'où s'ensuivant des inconvéniens que n'a pas la Musique ordinaire, c'est avec raison que toutes ces méthodes sont tombées dans le décri ; mais enfin, les défauts de cet Art n'en subsistent pas moins, pour avoir été comparés avec des défauts plus grands ; & quand on publieroit encore mille méthodes plus mauvaises, on en seroit toujours au même point de la question, & tout cela ne rendroit pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les Artistes, ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la Musique, avant que de la posséder passablement : mais, comme la Musique est une des sciences sur lesquelles on a moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend, nuise au sens-froid nécessaire pour méditer ; soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexions, on ne s'est gueres avisé jusqu'ici de rechercher les véritables causes de sa difficulté, & l'on a injustement taxé l'Art même

des défauts que l'Artiste y avoit introduits.

On sent bien, à la vérité, que cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples & composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts-de-soupirs, &c. donne une foule de signes & de combinaisons, d'où résulte bien de l'embarras & bien des inconvéniens : mais quels sont précisément ces inconvéniens ? Naissent-ils directement de la Musique elle-même, ou de la mauvaise maniere de l'exprimer ? Sont-ils susceptibles de correction, & quels sont les remedes convenables qu'on y pourroit apporter ? il est rare qu'on pousse l'examen jusques-là ; & après avoir eu la patience pendant des années entieres, de s'emplir la tête de sons, & la mémoire de verbiage, il arrive souvent qu'on est tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la Musique & le Musicien, & qu'on laisse-là l'un & l'autre, plus convaincu de l'en-

nuyeuſe difficulté de cet Art, que de ſes charmes ſi vantés.

J'entreprends de juſtifier la Muſique des torts dont on l'accuſe, & de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes & plus faciles, parvenir à la poſſéder plus parfaitement, & avec plus d'intelligence, que par la méthode ordinaire, afin que ſi le Public perſiſte à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du ſyſtême établi, j'aurai, cependant, occaſion de parler des plus conſidérables, & il ſera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des ſuites néceſſaires du fond même de la méthode, il eſt abſolument impoſſible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propoſe; il reſte à examiner ſi mon ſyſtême remédie en effet à tous ces défauts, ſans en introduire d'équivalens, & c'eſt à cet examen que ce petit Ouvrage eſt deſtiné.

En général, on peut réduire tous les

vices de la Musique ordinaire à trois classes principales. La premiere est la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent inutilement l'esprit & la mémoire des Commençans, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, longtems avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des regles, & nullement dans l'exécution du chant. La seconde est le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés sur la même ou sur différentes clefs. Défaut d'une si grande étendue, que, non-seulement, il est la cause principale de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'est point de Musicien formé qui n'en soit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troisieme enfin, est l'extrême diffusion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent, ce qui, joint à ces lignes & à ces portées si ennuyeuses à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espece. Si le premier mérite des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis;

quel jugement doit-on porter des notes de notre Musique, à qui l'un & l'autre manquent ?

Il paroît d'abord assez difficile de trouver une méthode qui puisse remédier à tous ces inconvéniens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos signes, sans les augmenter en nombre ? Et comment les augmenter en nombre, sans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, & de l'autre, plus étendus dans leur volume ?

Cependant, à considérer la chose de près, on sent bientôt que tous ces défauts partent de la-même source ; savoir, de la mauvaise institution des signes & de la quantité qu'il en a fallu établir pour suppléer à l'expression bornée & malentendue qu'on leur a donnée en premier lieu ; & il est démonstratif que dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples, & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de précision & pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il seroit avantageux, outre cela, que ces signes fussent déjà connus, afin que

l'attention fût moins partagée, & faciles à figurer, afin de rendre la Musique plus commode.

Voilà les vues que je me suis proposées, en méditant le système que je présente au Public. Comme je destine un autre Ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enseignée aux Ecoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la Musique, & dans lequel j'espere, malgré sa briéveté, que la simplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité, ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la Musique deux objets principaux, chacun séparément. Le premier, doit être l'expression de tous les sons possibles, & l'autre, celles de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la Musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions

relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper, par rapport à un certain son fondamental naturel ou arbitraire, pourvu que ce son fondamental soit nettement exprimé & que la relation soit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-tems étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce son fondamental de la maniere la plus avantageuse qu'il est possible; c'est d'abord une question qui mérite fort d'être examinée ? On voit déjà qu'il n'est aucun son dans la nature qui contienne quelque propriété particuliere & connue, par laquelle on puisse le distinguer, toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne sauriez décider sur un son unique, que ce soit un *ut* plutôt qu'un *la*, ou un *re*, & tant que vous l'entendrez seul, vous n'y pouvez rien appercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'est ce qu'avoit déjà remarqué Monsieur de Mairan. Il n'y a, dit-il, dans la nature, ni *ut*,

ni *ſol* qui ſoit quinte ou quarte par ſoi-même, parce que *ut*, *ſol* ou *re* n'exiſtent qu'hypothétiquement ſelon le ſon fondamental que l'on a adopté. La ſenſation de chacun des tons n'a rien en ſoi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le diſtingue des autres pris ſéparément. Le *re* de l'Opéra pourroit être l'*ut* de Chapelle, ou au contraire : la même vîteſſe, la même fréquence de vibrations qui conſtitue l'un, pourra ſervir, quand on voudra, à conſtituer l'autre ; ils ne different dans le ſentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, different de neuf, & non pas d'une différence ſpécifique de ſenſation.

Voilà donc tous les ſons imaginables réduits à la ſeule faculté d'exciter des ſenſations par les vibrations qui les produiſent, & la propriété ſpécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations, pendant un tems déterminé : or, comme il eſt impoſſible de compter ces vibrations, du moins d'une maniere directe, il reſte démontré qu'on ne peut trouver dans les ſons aucune pro-

priété ſpécifique par laquelle on les puiſſe reconnoître ſéparément, & à plus forte raiſon qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite par préférence d'être diſtingué de tous les autres & de ſervir de fondement aux rapports qu'ils ont entr'eux.

Il eſt vrai que M. Sauveur avoit propoſé un moyen de déterminer un ſon fixe qui eût ſervi de baſe à tous les tons de l'échelle générale : mais ſes raiſonnemens mêmes prouvent qu'il n'eſt point de ſon fixe dans la nature, & l'artifice très-ingénieux & très-impratiquable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire, prouve encore combien il y a loin des hypotheſes, ou même, ſi l'on veut, des vérités de ſpéculation, aux ſimples regles de pratique.

Voyons, cependant, ſi en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous diſpenſer de recourir à l'Art, pour établir un ou pluſieurs ſons fondamentaux, qui puiſſent nous ſervir de principe de comparaiſon pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche

des sons, nous ne parlerons que de ceux qui composent le systême tempéré, tel qu'il est universellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre Musique, & considérant comme justes, sans exception, tous les accords qui résultent du tempérament. On verra bientôt que cette supposition, qui est la même qu'on admet dans la Musique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que le systême tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la suite de tous les sons du clavier, telle qu'elle est pratiquée sur les Orgues & les Clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain son auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de seize pieds, ouvert, fait entendre assez distinctement, outre le son principal, deux autres sons plus foibles, l'un à la tierce majeure, & l'autre à la quinte (*) auxquels on a donné les noms

(*) C'est-à-dire, à la douzieme, qui est la réplique de la quinte, & à la dix-septieme, qui est la duplique de la tierce majeure. L'octave, même plusieurs octaves s'entendent aussi assez distinctement, & s'entendroient bien mieux encore, si l'oreille ne les confondoit quelquefois avec le son principal.

de *mi* & de *ſol*. J'écris à part ces trois noms, & cherchant un tuyau à la quinte du premier, qui rende le même ſon que je viens d'appeller *ſol* ou ſon octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le ſon principal *ſol*, en rend auſſi deux autres, mais plus foiblement; je les appelle *ſi* & *re*, & je trouve qu'ils ſont préciſément en même rapport avec le *ſol*, que le *ſol* & le *mi* l'étoient avec l'*ut*; je les écris à la ſuite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *ſol* une ſeconde fois. Cherchant un troiſieme tuyau à l'uniſſon de la quinte *re*, je trouve qu'il rend encore deux autres ſons outre le ſon principal *re*, & toujours en même proportion que les précédens; je les appelle *fa* & *la* (†) &

(†) Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* ſe trouve, par conſéquent, dièſe dans cette progreſſion, & il faut avouer qu'il n'eſt pas aiſé de développer l'origine du *fa* naturel conſidéré comme quatrieme note du ton : mais il y auroit là-deſſus des obſervations à faire qui nous meneroient loin & qui ne ſeroient pas propres à cet Ouvrage. Au reſte, nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légere exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne ſauroit être traité dans le ton d'*ut* que comme diſſonance ou préparation à la diſſonance.

je les écris encore à la ſuite des précédens. En continuant de même ſur le *la*, je trouverois encore deux autres ſons : mais comme j'apperçois que la quinte eſt ce même *mi* qui a fait la tierce du premier ſon *ut*, je m'arrête-là, pour ne pas redoubler inutilement mes expériences, & j'ai les ſept noms ſuivans, répondans au premier ſon *ut* & aux ſix autres que j'ai trouvés de deux en deux.

Ut, mi, ſol, ſi, re, fa, la.

Rapprochant enſuite tous ces ſons par octaves, dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette ſorte ;

Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

Et ces ſept notes ainſi rangées, indiquent juſtement le progrès diatonique affecté au mode majeur, par la nature même : or, comme le premier ſon *ut* a ſervi de principe & de baſe à tous les autres, nous le prendrons pour ce ſon fondamental que nous avions cherché, parce qu'il eſt bien réellement la ſource & l'origine d'où ſont émanés tous ceux qui le ſui-

vent. Parcourir ainſi tous les ſons de cette échelle, en commençant & finiſſant par le ſon fondamental, & en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers; c'eſt ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, & c'eſt-là proprement la gamme fondamentale, qu'on eſt convenu d'appeller naturelle préférablement aux autres, & qui ſert de regle de comparaiſon, pour y conformer les ſons fondamentaux de tous les tons pratiquables. Au reſte : il eſt bien évident qu'en prenant le ſon rendu par tout autre tuyau pour le ſon fondamental *ut*, nous ſerions parvenus par des ſons différens à une progreſſion toute ſemblable, & que, par conſéquent, ce choix n'eſt que de pure convention & tout auſſi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il ſuit de-là, que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour baſe de notre opération, nous le pouvons faire de même en commençant par un des ſix ſons qui le ſuivent, à notre choix, & qu'appellant *ut* ce nouveau ſon fondamental, nous arriverons à la même progreſſion

que ci-devant, & nous trouverons tout de nouveau,

Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Avec cette unique différence que ces derniers sons étant placés à l'égard de leur son fondamental de la même maniere que les précédens l'étoient à l'égard du leur, & ces deux sons fondamentaux étant pris sur différens tuyaux, il s'ensuit que leurs sons correspondans sont aussi rendus par différens tuyaux, & que le premier *ut*, par exemple, n'étant pas le même que le second, le premier *re* n'est pas non plus le même que le second.

A présent l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, si vous voulez savoir ce que les différens sons du second sont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel son naturel du premier ton se rapporte le fondamental du second, & le même rapport subsistera toujours entre les sons de même dénomination de l'un & de l'autre ton dans les octaves correspondantes. Supposant, par exemple, que l'*ut* du second ton

ſoit un *ſol* au naturel, c'eſt-à-dire, à la quinte de l'*ut* naturel, le *re* du ſecond ton ſera ſûrement un *la* naturel, c'eſt-à-dire, la quinte du *re* naturel, le *mi* ſera un *ſi*, le *fa* un *ut*, &c. & alors on dira qu'on eſt au ton majeur de *ſol*, c'eſt-à-dire, qu'on a pris le *ſol* naturel pour en faire le ſon fondamental d'un autre ton majeur.

Mais ſi, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois ſons rendus par chaque tuyau, j'avois continué ma progreſſion de quinte en quinte juſqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étois parti d'abord, ou à l'une de ſes octaves, alors j'aurois paſſé par cinq nouveaux ſons altérés des premiers, leſquels font avec eux la ſomme de douze ſons différens, renfermés dans l'étendue de l'octave, & faiſant enſemble ce qu'on appelle les douze cordes du ſyſtême chromatique.

Ces douze ſons repliqués à différentes octaves, font toute l'étendue de l'échelle générale, ſans qu'il puiſſe jamais s'en préſenter aucun autre, du moins dans le ſyſtême tempéré, puiſqu'après avoir par

couru de quinte en quinte tous les ſons que les tuyaux faiſoient entendre, je ſuis arrivé à la replique du premier par lequel j'avois commencé, & que, par conſéquent, en pourſuivant la même opération, je n'aurois jamais que les repliques, c'eſt-à-dire, les octaves des ſons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, & que j'ai ſuivie pour trouver la génération de tous les ſons pratiqués dans la Muſique, m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un ſon fondamental, proprement dit, qui n'exiſte point, mais à tirer d'un ſon établi par convention tous les mêmes avantages qu'il pourroit avoir, s'il étoit réellement fondamental, c'eſt-à-dire, à en faire réellement l'origine & le générateur de tous les autres ſons qui ſont en uſage & qui n'y peuvent être qu'en conſéquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C ſol ut*.

Elle m'apprend en ſecond lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces ſons avec le fondamental, on peut

peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque le tuyau qui le rend, faisant entendre sa tierce majeure & sa quinte aussi bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son-là comme générateur, une gamme qui ne differe en rien, quant à sa progression, de la gamme établie en premier lieu; c'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut & doit même être considérée sous deux sens tout-à-fait différens; suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol ut*, & qui, en cette qualité, s'appelle *re*, ou *mi*, ou *sol*, &c. selon qu'il est le second, le troisieme ou le cinquieme degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens elle est le fondement d'un ton majeur, & alors elle doit constamment porter le nom d'*ut*, & toutes les autres touches ne devant être considérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter suivant le degré qu'elles occupent : comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer

celui qu'on choisit, & alors c'est un *la* ou un *re*, &c. naturel, cela détermine le son : mais quand il faut le rendre fondamental & y fixer le ton, alors c'est constamment un *ut*, & cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif, suivant la maniere dont il sera employé, avec cette distinction que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons, le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental ; au lieu que ces autres sons, naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particuliere. Au reste ; il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement & de rapports dans les sons : chaque son peut être fondamental naturellement, puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire, sa tierce majeure & sa quinte, qui sont les cordes essentielles du ton dont il est le fondement,

& chaque ſon peut encore être naturellement relatif, puiſqu'il n'en eſt aucun qui ne ſoit une des harmoniques ou des cordes eſſentielles d'un autre ſon fondamental, & qui n'en puiſſe être engendré en cette qualité. On verra dans la ſuite pourquoi j'ai inſiſté ſur ces obſervations.

Nous avons donc douze ſons qui ſervent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs, pratiqués dans la Muſique, & qui, en cette qualité, ſont parfaitement ſemblables, quant aux modifications qui réſultent de chacun d'eux, traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous eſt point indiqué par la nature, & comme nous ne trouvons aucun ſon qui en faſſe entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de ſon fondamental abſolu, & qu'il ne peut exiſter qu'en vertu du rapport qu'il a avec le mode majeur dont il eſt engendré, comme il eſt aiſé de le faire voir (*).

Le premier objet que nous devons

(*) *Voyez* M. Rameau, nouv. ſyſt. p. 21. & tr. de l'Harm. p. 12. & 13.

donc nous propoſer dans l'inſtitution de nos nouveaux ſignes, c'eſt d'en imaginer d'abord un qui déſigne nettement, dans toutes les occaſions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, & le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaiſon, c'eſt-à-dire, avec l'*ut* naturel.

Suppoſons ce ſigne déjà choiſi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres ſons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'eſt elle ſeule qui en détermine le progrès & les altérations : ce n'eſt pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la Muſique ordinaire, où les ſons ſont exprimés conſtamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des inſtrumens & à la gamme naturelle, ſans égard au ton où l'on eſt, ni à la fondamentale qui le détermine : mais comme il eſt ici queſtion de ce qu'il convient le mieux de faire, & non pas de ce qu'on fait actuellement, eſt-on moins en droit de rejetter une mauvaiſe pratique, ſi je fais voir que celle que je lui ſubſtitue mérite la préférence,

qu'on le feroit de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montreroit un chemin plus commode & plus court ? Et ne se moqueroit-on pas du premier s'il vouloit vous contraindre à le suivre toujours, par cette unique raison, qu'il vous égare depuis long-tems ?

Ces considérations nous menent directement au choix des chiffres pour exprimer les sons de la Musique, puisque les chiffres ne marquent que des rapports, & que l'expression des sons n'est aussi que celle des rapports qu'ils ont entr'eux. Aussi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne se servoient des lettres de leur Alphabet à cet usage, que parce que ces lettres étoient en même tems les chiffres de leur arithmétique, au lieu que les caracteres de notre Alphabet ne portant point communément avec eux les idées de nombre, ni de rapports, ne feroient pas, à beaucoup près, si propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela si l'on a tenté si souvent de substituer les chiffres aux notes de la Musique; c'étoit assurément le service le plus important

que l'on eût pu rendre à cet Art; si ceux qui l'ont entrepris avoient eu la patience ou les lumieres nécessaires pour embrasser un systême général dans toute son étendue. Le grand nombre de tentatives qu'on a faites sur ce point, fait voir qu'on sent depuis long-tems les défauts des caracteres établis. Mais il fait voir encore qu'il est bien plus aisé de les appercevoir que de les corriger; faut-il conclure de-là que la chose est impossible?

Nous voilà donc déjà déterminés sur le choix des caracteres; il est question maintenant de réfléchir sur la meilleure maniere de les appliquer. Il est sûr que cela demande quelque soin : car s'il n'étoit question que d'exprimer tous les sons par autant de chiffres différens, il n'y auroit pas-là grande difficulté : mais aussi n'y auroit-il pas non plus grand mérite, & ce seroit ramener dans la Musique une confusion encore pire que celle qui naît de la position des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il est possible de l'esprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'est-à-dire, aux touches

noires de l'Orgue & du Clavecin, réservant pour les autres des signes d'altération semblables à ceux qui se pratiquent communément. Ou plutôt, pour me fixer par une idée plus universelle, je considérerai seulement le progrès & le rapport des sons affectés au mode majeur, faisant abstraction à la modulation & aux changemens de ton, bien sûr qu'en faisant réguliérement l'application de mes caracteres, la fécondité de mon principe suffira à tout.

De plus : comme toute l'étendue du clavier n'est qu'une suite de plusieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en considérer une à part, & je chercherai ensuite un moyen d'appliquer successivement à toutes, les mêmes caracteres que j'aurai affectés aux sons de celle-ci. Par-là, je me conformerai à la fois à l'usage qui donne les mêmes noms aux notes correspondantes des différentes octaves, à mon oreille qui se plaît à en confondre les sons, à la raison qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment ; & enfin, je corrigerai un des grands défauts de la

Musique ordinaire, qui est d'anéantir par une position vicieuse l'analogie & la ressemblance qui doit toujours se trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manieres de considérer les sons & les rapports qu'ils ont entr'eux ; l'une, par leur génération, c'est-à-dire, par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre ; & l'autre, par les intervalles qui les séparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la premiere, elle ne sauroit être de nulle conséquence dans l'établissement de nos signes ; soit parce qu'il faudroit de trop grands nombres pour les exprimer ; soit enfin, parce que de tels nombres ne sont de nul avantage pour la facilité de l'intonation, qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la seconde maniere de considérer les sons par leurs intervalles, renferme un nombre infini d'utilités : c'est sur elle qu'est fondé le systême de la position, tel qu'il est pratiqué actuellement. Il est vrai que, suivant ce systême, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'espace qui les sépare, qui vous indique

clairement le genre de l'intervalle, il faut anoner un tems infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude néceſſaire pour le reconnoître au premier coup-d'œil, Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des ſignes, on n'en peut rien conclure contre le principe ſur lequel ils ſont établis, & l'on verra bientôt comment, au contraire, on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aiſée à apprendre & à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, par les ſept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue de ces ſept ſons, il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Il eſt évident que cette maniere de noter, conſerve pleinement l'avantage ſi vanté de la poſition : car, vous connoiſſez à l'œil, auſſi clairement qu'il eſt poſſi-

ble, si un son est plus haut ou plus bas qu'un autre ; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l'1 au 5, & qu'il faut descendre pour aller du 4 au 2 : cela ne souffre pas la moindre replique.

Mais je ne m'étendrai pas ici sur cet article, & je me contenterai de toucher, à la fin de cet Ouvrage, les principales réflexions qui naissent de la comparaison des deux méthodes ; si l'on suit mon projet avec quelque attention, elles se présenteront d'elles-mêmes à chaque instant, &, en laissant à mes Lecteurs le plaisir de me prévenir, j'espere de me procurer la gloire d'avoir pensé comme eux.

Les sept premiers chiffres ainsi disposés, marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental *ut*, de façon qu'il n'est aucun intervalle dont l'expression par chiffres ne vous présente un double rapport, le premier, entre les deux sons qui le composent, & le second, entre chacun d'eux & le son fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'ap-

pellera toujours *ut*; 2, s'appellera toujours *re*; 3, toujours *mi*, &c. conformément à l'ordre suivant.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue, pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté; car il faut nécessairement multiplier les chiffres, ou suppléer à cela par quelque nouveau signe qui détermine l'octave où l'on chante, autrement l'*ut* d'en-haut étant écrit 1, aussi-bien que l'*ut* d'en-bas, le Musicien ne pourroit éviter de les confondre, & l'équivoque auroit lieu nécessairement.

C'est ici le cas où la position peut être admise, avec tous les avantages qu'elle a dans la Musique ordinaire, sans en conserver ni les embarras, ni la difficulté. Etablissons une ligne horizontale, sur laquelle nous disposerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'est-à-dire, depuis & compris l'*ut* d'en-bas jusqu'à celui d'en-haut exclusivement. Faut-il passer dans l'octave qui commence à

l'*ut* d'en-haut ? Nous placerons nos chiffres au-dessus de la ligne. Voulons-nous, au contraire, passer dans l'octave inférieure laquelle commence en descendant par le *si*, qui suit l'*ut* posé sur la ligne ? Alors nous les placerons au-dessous de la même ligne ; c'est-à-dire, que la position qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la Musique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, & aura, par conséquent, six fois moins de combinaisons. (*Voyez* la Planche, Exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je descends au *sol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut*, &, après avoir fait le *mi* & le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en-haut, c'est-à-dire, à l'*ut* qui commence l'octave supérieure ; je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en-bas par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (*voyez* la Pl. Ex. 1 & 2.) comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres, s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions, si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique est si simple qu'on la conçoit du premier regard, & la pratique en est la chose du monde la plus aisée. Avec une seule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves, & s'il se trouvoit que vous voulussiez passer encore au-delà, ce qui n'arrivera gueres dans une Musique sage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en-haut & en-bas, comme dans la Musique ordinaire, avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, & que je puis exprimer l'étendue de cinq, six, & près des sept octaves, c'est-à-dire, beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes seulement.

Il ne faut pas confondre la position, telle que ma méthode l'adopte; avec celle qui se pratique dans la Musique ordinaire : les principes en sont tout différens. La Musique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles & de disposer en quelque façon vos organes, par l'aspect du plus grand ou moindre éloignement des notes, sans s'embar-

rasser de distinguer assez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement, pour en rendre la connoissance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connoissance des intervalles qui fait proprement le fond de la science du Musicien m'a paru un point si important, que j'ai cru en devoir faire l'objet essentiel de ma méthode. L'explication suivante montre comment on parvient par mes caracteres à déterminer tous les intervalles possibles par leurs genres & par leurs noms, sans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous distinguons d'abord les intervalles en directs & renversés, & les uns & les autres encore en simples & redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles considéré dans mon systême.

L'intervalle direct est celui qui est compris entre deux sons, dont les chiffres sont d'accord avec le progrès, c'est-à-dire, que le son le plus haut doit avoir aussi le plus grand chiffre, & le son le plus bas, le chiffre le plus petit. (*Voyez* la pl. Exemp. 3.)

L'intervalle renversé est celui dont le

progrès eſt contrarié par les chiffres, c'eſt-à-dire que ſi l'intervalle monte, le ſecond chiffre eſt le plus petit, & ſi l'intervalle deſcend, le ſecond chiffre eſt le plus grand. (*Voyez* la pl. Ex. 4.)

L'intervalle ſimple eſt celui qui ne paſſe pas l'étendue d'une octave. (*Voyez* la pl. Ex. 5.)

L'intervalle redoublé eſt celui qui paſſe l'étendue d'une octave. Il eſt toujours la replique d'un intervalle ſimple. (*Voyez* Exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la ſuivante, c'eſt-à-dire que vous paſſez de la ligne au-deſſus ou au-deſſous d'elle, ou *vice-verſâ*, l'intervalle eſt ſimple s'il eſt renverſé, mais s'il eſt direct il ſera toujours redoublé.

Cette courte explication ſuffit pour connoître à fond le genre de tout intervalle poſſible. Il faut à préſent apprendre à en trouver le nom ſur le champ.

Tous les intervalles peuvent être conſidérés comme formés des trois premiers intervalles ſimples, qui ſont la ſeconde, la tierce, la quarte; dont les complémens à l'octave ſont la ſeptieme, la ſixte & la

quinte; à quoi, si vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles simples sans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle simple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle 1, 5; la différence des deux chiffres est 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'est-à-dire, la quinte pour le nom de cet intervalle; il en seroit de même si vous aviez eu 2, 6; ou 7, 3, &c. Soit cet autre intervalle 4, 5; la différence est 1, à quoi ajoutant l'unité vous avez 2, c'est-à-dire, une seconde pour le nom de cet intervalle. La regle est générale.

Si l'intervalle direct est redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7 pour chaque octave, & vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle: par exemple, vous voyez déjà que —1 3̲ est une tierce redoublée, ajoutez donc 7 à 3, & vous aurez 10, c'est-à-dire une dixieme pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle est renversé, prenez le complément

complément du direct, c'est le nom de votre intervalle : ainsi, parce que la sixte est le complément de la tierce, & que cet intervalle $\underline{\ \ 1}\overline{\ _3\ }$, est une tierce renversée, je trouve que c'est une sixte : si de plus il est redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de regles, dans quelque cas que vous soyez, vous pouvez nommer sur le champ & sans le moindre embarras quelque intervalle qu'on vous présente.

Voyons donc, sur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous sommes parvenus dans l'art de solfier par la méthode que je propose.

D'abord toutes les notes sont connues sans exception ; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms de sept caracteres uniques, qui sont les seuls dont on ait à charger sa mémoire pour l'expression des sons ; qu'on apprenne à les entonner juste en montant & en descendant, diatoniquement & par intervalles, & nous voilà tout d'un coup débarrassés des difficultés de la position.

A le bien prendre, la connoissance des

intervalles, par rapport à la nomination, n'est pas d'une nécessité absolue, pourvu qu'on connoisse bien le ton d'où l'on part, & qu'on sache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* & le *fa* sans savoir qu'on fait une quarte : & surement cela seroit toujours bien moins nécessaire par ma méthode, que par la commune, où la connoissance nette & précise des notes ne peut suppléer à celle des intervalles; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle seroit inconnu, les deux notes qui le composent seroient toujours évidentes, sans qu'on pût jamais s'y tromper dans quelque ton & à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages se trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre observations très-simples, voilà mon Ecolier en état de nommer hardiment tout intervalle possible, soit sur la même partie, soit en sautant de l'une à l'autre, & d'en savoir plus à cet égard dans une heure d'application, que des Musiciens de dix & douze ans de pratique : car on doit remarquer, que les opérations dont je viens de parler se font

tout d'un coup par l'esprit & avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indispensables dans la Musique ordinaire, pour arriver à la connoissance des intervalles, & qu'enfin les regles seroient toujours préférables à l'habitude, soit pour la certitude, soit pour la briéveté, quand même elles ne feroient que produire le même effet.

Mais ce n'est rien d'être parvenu jusqu'ici : il est d'autres objets à considérer & d'autres difficultés à surmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au son fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'esprit de la premiere institution du nom des notes, & à l'usage général des Musiciens, & quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avoit le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier son, à qui il n'est affecté par aucune propriété particuliere, j'ai encore été autorisé par la pratique universelle de cette méthode, qu'on appelle transposition, dans la Musique vocale.

Pour effacer tout scrupule qu'on pourroit concevoir à cet égard, il faut expli-

quer ma penſée avec un peu plus d'étendue : le nom d'*ut* doit-il être néceſſairement & toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton ? c'eſt la queſtion qu'il s'agit de diſcuter.

A l'entendre énoncer de cette maniere, on pourroit, peut-être, s'imaginer que ce n'eſt ici qu'une queſtion de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être mépriſée : il s'agit moins des noms en eux-mêmes, que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, & ſur leſquelles on n'a pas été trop bien d'accord juſqu'ici.

Demandez à une perſonne qui chante, ce que c'eſt qu'un *ut*, elle vous dira que c'eſt le premier ton de la gamme : demandez la même choſe à un joueur d'inſtrumens, il vous répondra que c'eſt une telle touche de ſon Violon ou de ſon Clavecin. Ils ont tous deux raiſon ; ils s'accordent même en un ſens, & s'accorderoient tout-à-fait, ſi l'un ne ſe repréſentoit pas cette gamme comme mobile, & l'autre cet *ut* comme invariable.

Puisque l'on est convenu d'un certain son à-peu-près fixe pour y régler la portée des voix & le diapason des instrumens, il faut que ce son ait nécessairement un nom, & un nom fixe comme le son qu'il exprime; donnons-lui le nom d'*ut* : j'y consens. Réglons ensuite sur ce nom-là tous ceux des différens sons de l'échelle générale, afin que nous puissions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui & avec les différentes touches des instrimens : j'y consens encore ; & jusques-là le Symphoniste a raison.

Mais ces sons auxquels nous venons de donner des noms, & ces touches qui les font entendre, sont disposés de telle maniere qu'ils ont entr'eux & avec la touche *ut* certains rapports qui constituent proprement ce qu'on appelle ton, & ce ton dont *ut* est la fondamentale est celui que font entendre les touches noires de l'Orgue & du Clavecin quand on les joue dans un certain ordre, sans qu'il soit possible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne seroit pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blan-

ches du clavier, leſquelles n'ont même aucun nom propre, & en prennent de différens, s'appellant tantôt dièſes & tantôt bémols ſuivant les tons dans leſquels elles ſont employées.

Or, quand on veut établir une autre fondamentale, il faut néceſſairement faire un tel choix des ſons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle préciſément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *ſol*, & tous les autres ſons de la gamme naturelle avoient avec l'*ut*. C'eſt le cas où le Chanteur a droit de dire au Symphoniſte : pourquoi ne vous ſervez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports ? Au reſte, je crois peu néceſſaire de remarquer qu'il faudroit toujours déterminer la fondamentale par ſon nom naturel, & que c'eſt ſeulement après cette détermination qu'elle prendroit le nom d'*ut*.

Il eſt vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'inſtrument & aux mêmes notes de la Muſique, il ſemble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note & cette touche, & que l'une excite plus

aisément l'idée de l'autre, qu'on ne feroit en cherchant toujours une égalité de rapport entre les chiffres des notes & le chiffre fondamental d'un côté ; & de l'autre, entre le son fondamental & les touches de l'instrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection ; oserai-je me flatter à mon tour, que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponses ?

D'abord, je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'instrument & les notes de la Musique, a bien des exceptions & des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours assez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la Musique, & ces trois clefs ont huit positions, ainsi, suivant ces différentes positions, voilà huit touches différentes pour la même position, & huit positions pour la même touche & pour chaque touche de l'instrument : il est certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté ; il y a même bien des Symphonistes qui ne les possédent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit clefs

soient d'usage sur plusieurs instrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive sur une seule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, & cependant cela est très-faux : car par des accidens fort communs, causés par les dièses & les bémols, il arrive à tout moment, non-seulement que la note *si* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa* & réciproquement, mais encore qu'une note diésée à la clef & diésée par accident, monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *sol*, un *ut*, un *re*, &c. Et qu'au contraire par un double bémol, un *mi* deviendra un *re*, un *si* un *la*, & ainsi des autres. Où en est donc la précision de nos idées ? Quoi ! je vois un *sol* & il faut que je touche un *la* ! Est-ce là ce rapport si juste, si vanté, auquel on veut sacrifier celui de la modulation ?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelques chose de très-ingénieux, dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer, non pas les différens tons ; car ils ne sont pas toujours connus par

là, mais les différentes altérations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progressions, c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant & des instrumens. Que me sert, à moi, de savoir qu'un tel demi-ton a changé de place, & que de-là on l'a transporté là pour en faire une note sensible, une quatrieme ou une sixieme note; si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, & s'il faut que je me souvienne exactement de ces cinq dièses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, & cela précisément dans le tems que l'exécution devient la plus embarrassante par la difficulté particuliere de l'instrument? Mais ne nous imaginons pas que les Musiciens se donnent cette peine dans la pratique; ils suivent une autre route bien plus commode, & il n'y a pas un habile homme parmi eux qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où

il se trouve & dont il connoît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel est, peut-être, ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Musique : car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons & la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa* ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du Musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* est toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc, au lieu de leur conserver des noms qui trompent

l'esprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu ne soit point contradictoire, & annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des sons du systême diatonique se trouvent exprimés dans le majeur tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut*, suivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la* suivant le même ordre en descendant seulement, car en montant le mode mineur est assujetti à des affections différentes qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, & qui ne font rien au systême que je propose.

Je ne disconviens pas qu'à l'égard des instrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'esprit de la méthode ordinaire : mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement estimable, & que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudroit toujours avant que de me condamner par-là, se mettre en état de me

convaincre, non pas de la différence; mais du désavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnois dans la Musique douze sons ou cordes originales, l'un desquels est le *C sol ut* qui sert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres sons pour fondamental, c'est lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut;* c'est proprement transposer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce son fondamental, je me sers du mot correspondant, c'est-à-dire, du *sol*, du *re*, du *la*, &c. & je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *sol* ou ce *re* qu'on peut appeller la clef, devient *ut*, & servant de fondement à un nouveau ton & à une nouvelle gamme, toutes les notes du Clavier lui deviennent relatives, & ce n'est alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental, qu'elles peuvent être employées.

C'est-là, quoiqu'on en puisse dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la composition, dans le prélude, & dans le Chant; & si vous prétendez conser-

ver aux notes leurs noms naturels, il faut néceſſairement que vous les conſidériez tout à la fois ſous une double relation, ſavoir, par rapport au *C ſol ut* & à la gamme naturelle, & par rapport au ſon fondamental particulier, ſur lequel vous êtes contraint d'en regler le progrès & les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièſes & des bémols ſans penſer au ton dans lequel il eſt ; alors, Dieu ſait quelle juſteſſe il peut y avoir dans ſon jeu !

Pour former donc un éleve ſuivant ma méthode, je parle de l'inſtrument, car pour le Chant la choſe eſt ſi aiſée qu'il ſeroit ſuperflu de s'y arrêter ; il faut d'abord lui apprendre à connoître & à toucher par leur nom naturel, c'eſt-à-dire, ſur la clef d'*ut*, toutes les touches de ſon inſtrument. Ces premiers noms lui doivent ſervir de regle pour trouver enſuite les autres fondamentales, & toutes les modulations poſſibles des tons majeurs auxquels ſeul il ſuffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens enſuite à la clef *ſol*, & après

lui avoir fait toucher le *ſol*, je l'avertis que ce *ſol* devenant la fondamentale du ton, doit alors s'appeller *ut*, & je lui fais parcourir ſur cet *ut* toute la gamme naturelle en-haut & en-bas ſuivant l'étendue de ſon inſtrument: comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la diſpoſition des doigts à cauſe du demi-ton tranſpoſé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque tems ſur ces deux tons, je l'amenerai à la clef *re*, & lui faiſant appeller *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer ſur cet *ut* une nouvelle gamme, & parcourant ainſi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il ſe trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en mode majeur ſur les douze cordes du ſyſtême chromatique, & de connoître parfaitement le rapport & les affections différentes de toutes les touches de ſon inſtrument, ſur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la Muſique aiſée entre les mains. La clef lui montre quelle touche doit prendre la dénomination d'*ut*, & comme il a appris à trouver le *mi* & le *ſol*, &c. c'eſt-à-dire, la tierce majeure

& la quinte, &c. ſur cette fondamentale, un 3 & un 5 ſont bientôt pour lui des ſignes familiers, & ſi les mouvemens lui étoient connus & que l'inſtrument n'eût pas ſes difficultés particulieres, il ſeroit dès-lors en état d'exécuter à livre ouvert toute ſorte de Muſique ſur tous les tons & ſur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage ſur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expreſſion des ſons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avoit point enſeigné directement. Peut-être vient-il d'une ſuite de la progreſſion dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrieme quinte cet *ut* qui avoit ſervi de fondement à l'opération, fait une tierce mineure avec le *la* qui eſt alors le ſon fondamental. Peut-être eſt-ce auſſi de-là que naît cette grande correſpondance entre le mode majeur *ut* & le mode mineur de ſa ſixieme note, & réciproquement entre le mode mineur *la* & le mode majeur de ſa médiante.

De plus; la progreſſion des ſons affectés au mode mineur eſt préciſément la

même qui ſe trouve dans l'octave compriſe entre deux *la*, puiſque, ſuivant Monſieur Rameau, il eſt eſſentiel au mode mineur d'avoir ſa tierce & ſa ſixte mineures, & qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres ſons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce & la ſixte ſe trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, & l'exprimant par le chiffre 6, je laiſſerai toujours à ſa médiante *ut* le privilege d'être, non pas tonique, mais fondamentale caractériſtique; je me conformerai en cela à la nature qui ne nous fait point connoître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, & je conſerverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes & dans les chiffres qui les expriment, & l'analogie qui ſe trouve entre les modes majeur & mineur pris ſur les deux cordes *ut* & *la*.

Mais cet *ut* qui par la tranſpoſition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conſéquent

séquent, être pris sur chacune des douze cordes du systême chromatique, & pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par-là que si le Chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge ; si le Chant est dans le ton de *re* majeur ou de *si* mineur, il faut écrire *re* à la marge ; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièse mineur, on écrira *mi* à la marge, & ainsi de suite; c'est-à-dire, que la note écrite à la marge, ou la clef désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeller *ut*, & par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur & fondamentale dans tous les deux : sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appellé cet *ut* fondamentale & non pas tonique, parce qu'elle ne l'est que dans les tons majeurs, mais qu'elle sert également de fondement à la relation & au nom des notes, & même aux différentes octaves dans l'un & l'autre mode : mais à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est d'usage que pour les instrumens,

& ceux qui chantent n'on jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de-là que la même clef sous le même nom d'*ut*, désigne cependant, deux tons différens, savoir, le majeur dont elle est tonique & le mineur dont elle est médiante, & dont, par conséquent, la tonique est une tierce au-dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes & les notes affectées de la même maniere, du moins en descendant, servent également pour l'un & l'autre mode, de sorte que non-seulement on n'a pas besoin de faire une étude particuliere des modes mineurs ; mais que même on seroit à la rigueur dispensé de les connoître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale est tonique, que quand elle est médiante : cependant pour l'évidence du ton & pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout simplement quand elle sera tonique, & quand elle sera médiante on ajoutera au-dessous d'elle une petite ligne horizontale. (*Voyez* la pl. Ex. 7. & 8.)

Il faut parler à présent des changemens

de ton : mais comme les altérations accidentelles des sons s'y présentent souvent, & qu'elles ont toujours lieu dans le mode mineur, en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les signes.

Le dièse s'exprime par une petite ligne oblique, qui croise la note en montant de gauche à droite, *sol* dièse, par exemple, s'exprime ainsi, ꝭ. *Fa* dièse ainsi, 4. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la ligne en descendant, 7, 3, & ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Pour le bécarre, il n'est devenu nécessaire que par le mauvais choix du dièse & du bémol, parce qu'étant des caracteres séparés des notes qu'ils alterent, s'il s'en trouve plusieurs de suite, sous l'un ou l'autre de ces signes, on ne peut jamais distinguer celles qui doivent être affectées de celles qui ne le doivent pas, sans se servir du bécarre. Mais comme par mon systême, le signe de l'altération, outre la simplicité de sa figure, a encore

l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il est clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point, devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir sur la fondamentale où l'on est. Je retranche donc le bécarre comme inutile, & je le retranche encore comme équivoque, puisqu'il est commun de le trouver employé en deux sens tout opposés : car les uns s'en servent pour ôter l'altération causée par les signes de la clef, & les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes signes.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourroit suffire de changer la clef : mais comme il est extrêmement avantageux de ne point rendre la connoissance de cette clef nécessaire à ceux qui chantent, & que, d'ailleurs, il faudroit une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'est question que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à représenter ce qu'elle étoit

dans le ton d'où l'on sort, & ce qu'elle est dans celui où l'on entre. Pour cela, j'écris d'abord cette premiere note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la représente dans le ton précédent, ajoutant au-dessus d'elle la clef ou le nom de la fondamentale du ton où l'on va entrer : j'écris ensuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence. De sorte qu'eu égard à la suite du Chant, le premier chiffre indique le ton de la note, & le second sert à en trouver le nom.

Vous voyez (pl. Ex. 9.) non-seulement que du ton de *sol* vous passez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton précédent est la même que la note *ut* qui se trouve la premiere dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple, (*Voyez* Ex. 10.) la premiere note *ut* du premier changement seroit le *mi* bémol du mode précédent, & la premiere note *mi* du second changement seroit l'*ut* dièse du mode précédent, comparaison très-commode pour les voix & même pour les instrumens, lesquels ont de plus l'avantage du chan-

gement de clef. On y peut remarquer aussi que dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reste la même; ce qui dépend des regles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reste dans l'étendue du clavier une difficulté dont il est tems de parler. Il ne suffit pas de connoître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui est propre, si cette fondamentale est tonique ou médiante, ni enfin de la savoir rapporter à la place qui lui convient, dans l'étendue de la gamme naturelle; mais il faut encore savoir à quelle octave, & en un mot à quelle touche précise du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, & je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant seulement qu'on est toujours libre de le prolonger de part & d'autre tout aussi loin qu'on voudra, sans rendre la note plus diffuse ni plus incommode.

Supposons donc que je sois à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au son d'*ut* majeur, ou de *la* mineur qui constitue le clavier na-

turel. Le clavier se trouve alors disposé de sorte que depuis le premier *ut* d'en-bas jusqu'au dernier *ut* d'en-haut, je trouve quatre octaves complètes outre les deux portions qui restent en haut & en bas entre l'*ut* & le *fa*, qui termine le clavier de part & d'autre.

J'appelle A, la premiere octave comprise entre l'*ut* d'en-bas & le suivant vers la droite, c'est-à-dire, tout ce qui est renfermé entre 1 & 7 inclusivement. J'appelle B l'octave qui commence au second *ut*, comptant de même vers la droite; C la troisieme, D la quatrieme, &c. jusqu'à E, où commence une cinquieme octave qu'on pousseroit plus haut si l'on vouloit. A l'égard de la portion d'en-bas qui commence au premier *fa*, & se termine au premier *si*, comme elle est imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X; & cette lettre X servira dans toute sorte de tons, à désigner les notes qui resteront au bas du clavier au-dessous de la premiere tonique.

Supposons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'est-à-dire, au ton d'*ut*

majeur, ou de *la* mineur; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, & je le rends médiante ou tonique, suivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainsi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'est plus question que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le Chant que j'ai à exprimer; & d'en écrire la lettre au commencement de la ligne sur laquelle je place mes notes. Les deux espaces au-dessus & au-dessous représenteront les étages contigus, & serviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave représentée par la lettre que j'ai mise au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que si le Chant se trouvoit assez bizarre pour passer cette étendue, on seroit toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les instrumens.

Mais comme les octaves se comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, & que ces fondamentales sont différentes, suivant les différens tons où l'on est, les octaves se prennent aussi sur diffé-

rens degrés, & ſont, tantôt plus hautes ou plus baſſes, ſuivant que leur fondamentale eſt éloignée du *C ſol ut* naturel.

Pour repréſenter clairement cette méçanique, j'ai joint ici (*Voyez* la Planche) une table générale de tous les ſons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du ſyſtême chromatique, priſes ſucceſſivement pour fondamentales.

On y voit d'une maniere ſimple & ſenſible le progrès des différens ſons, par rapport au ton où l'on eſt. On verra auſſi par l'explication ſuivante, comment elle facilite la pratique des inſtrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non-ſeulement par rapport aux inſtrumens à touches marquées, comme le Baſſon, le Hautbois, la Flûte, la Baſſe-de-Viole, & le Clavecin, mais encore à l'égard du Violon, du Violoncelle & de toute autre eſpece ſans exception.

Cette table repréſente toute l'étendue du clavier, combiné ſur les douze cordes : le clavier naturel, où l'*ut* conſerve ſon nom propre, ſe trouve ici au ſixieme rang marqué par une étoile à chaque extré-

re dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*; *fa* dans celui de *si*, *sol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *sol*, *si* dans celui de *fa*. C'est toujours la même touche, parce que c'est la même colonne, & c'est la même octave, parce que cette colonne est renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave & la touche sans équivoque. (*Voyez* la Pl. Exemple 11.)

Cet exemple est à la clef de *re*, il faut donc le rapporter au quatrieme rang, répondant à la même clef, l'octave B, marquée sur la ligne, montre que l'intervalle supérieur dans lequel commence le chant, répond à l'octave supérieure C : ainsi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, est justement celle qui répond à la premiere de cet exemple. Ceci suffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre sur le commencement de la ligne, la lettre correspondante à l'octave, dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, & que les espaces qui sont au-dessus & au-dessous, seront pour les octaves supérieure & inférieure.

Les lignes horizontales servent à séparer, de demi-ton en demi-ton, les différentes fondamentales, dont les noms sont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traversées de la même ligne, ne sont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, si elle en a un, se trouve au sixieme rang, & les autres noms dans les autres rangs de la même colonne suivant les différens tons où l'on est. Ces lignes perpendiculaires sont de deux sortes; les unes noires, qui servent à montrer que les chiffres qu'elles joignent représentent une touche naturelle, & les autres ponctuées, qui sont pour les touches blanches ou altérées, de façon qu'en quelque ton que l'on soit, on peut connoître sur le champ, par le moyen de cette table, quelles sont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement, servent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, & à marquer le ton comme je l'ai déjà dit; il y en a cinq qui peuvent être doubles, parce

que le bémol de la ſupérieure marqué *b*, & le dièſe de l'inférieure marqué *d*, produiſent le même effet (*). Il ne ſera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choiſies, & qui, abſtraction faite de toute autre raiſon, ſont du moins préférables, parce qu'elles ſont les plus uſitées.

Il eſt encore aiſé, par le moyen de cette table, de marquer préciſément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'inſtrumentale, & la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves ſuivant le ton où l'on ſera.

Je ſuis convaincu qu'en ſuivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'eſt point de Chant qu'on ne ſoit en état de ſolfier en très-peu de tems, & de trouver de même ſur quelque inſtrument que ce ſoit, avec toute la facilité poſſible. Rappellons un peu en détail ce que j'ai dit ſur cet article.

(*) Ce n'eſt qu'en vertu du tempérament que la même touche peut ſervir de dièſe à l'une & de bémol à l'autre, puiſque d'ailleurs, perſonne n'ignore que la ſomme de deux demi-tons mineurs ne ſauroit faire un ton.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des Airs à cet Ecolier ; au lieu de lui faire toucher, tantôt des dièses, tantôt des bémols, sans qu'il puisse concevoir pourquoi il le fait, que le premier soin du Maître soit de lui faire connoître à fond tous les sons de son instrument, par rapport aux différens tons sur lesquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela, après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de son instrument, il faut lui présenter un autre point de vue, & le rappeller à un principe général Il connoît déjà tous les sons de l'octave suivant l'échelle naturelle, il est question, à présent, de lui en faire faire l'analyse. Supposons-le devant un Clavecin. Le clavier est divisé en soixante & une touches : on lui explique que ces touches prises successivement, & sans distinction de blanches ni de noires, expriment des sons qui, de gauche à droite, vont en s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération, nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle, disposées à son égard de la maniere suivante.

La deuxieme note, *re*, à un ton d'intervalle vers la droite, c'eſt-à-dire, qu'il faut laiſſer une touche intermédiaire entre l'*ut* & le *re*, pour la diviſion des deux demi-tons.

La troiſieme, *mi*, à un autre ton du *re* & à deux tons de l'*ut*, de ſorte qu'entre le *re* & le *mi*, il faut encore une touche intermédiaire.

La quatrieme, *fa*, à un demi-ton du *mi* & à deux tons & demi de l'*ut* : par conſéquent, le *fa* eſt la touche qui ſuit le *mi* immédiatement, ſans en laiſſer aucune entre-deux.

La cinquieme, *ſol*, à un ton du *fa*, & à trois tons & demi de l'*ut*; il faut laiſſer une touche intermédiaire.

La ſixieme, *la*, à un ton du *ſol*, & à quatre tons & demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La ſeptieme, *ſi*, à un ton du *la*, & à cinq tons & demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire.

La huitieme, *ut* d'en-haut, à demi-ton du *ſi*, & à ſix tons du premier *ut* dont elle eſt l'octave, par conſéquent le

ſi

ſi eſt contigu à l'*ut* qui le ſuit, ſans touche intermédiaire.

En continuant ainſi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la replique des mêmes intervalles, & l'Ecolier ſe les rendra aiſément familiers, de même que les chiffres qui les expriment & qui marquent leur diſtance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* & le *fa*, & entre le *ſi* & l'*ut* d'en-haut, où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur poſition fixe dans l'échelle.

On obſervera auſſi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires ſont juſtement celles qu'il faut prendre, & que toutes les blanches ſont les intermédiaires qu'il faut laiſſer. On ne cherchera point à lui faire trouver du myſtere dans cette diſtribution, & l'on lui dira ſeulement que comme le clavier ſeroit trop étendu ou les touches trop petites, ſi elles étoient toutes uniformes, & que d'ailleurs la clef d'*ut* eſt la plus uſitée dans la Muſique, on a, pour plus de commodité,

rejetté hors des intervalles les touches blanches, qui n'y ſont que de peu d'uſage. On ſe gardera bien auſſi d'affecter un air ſavant en lui parlant des tons & des demi-tons majeurs & mineurs, des comma, du tempérament; tout cela eſt abſolument inutile à la pratique, du moins pour ce tems-là; en un mot, pour peu qu'un Maître ait d'eſprit & qu'il poſſede ſon Art, il a tant d'occaſions de briller en inſtruiſant, qu'il eſt inexcuſable quand ſa vanité eſt à pure perte pour le Diſciple.

Quand on trouvera que l'Ecolier poſſede aſſez bien ſon clavier naturel, on commencera alors à le lui faire tranſpoſer ſur d'autres clefs, en choiſiſſant d'abord celles où les ſons naturels ſont les moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *ſol*.

Ce mot *ſol*, direz-vous à l'Ecolier, écrit ainſi à la marge, ſignifie qu'il faut tranſporter au *ſol* & à ſon octave le nom & toutes les propriétés de l'*ut* & de la gamme naturelle. Enſuite, après l'avoir exhorté à ſe rappeller la diſpoſition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *ſol*

considéré comme fondamentale, c'est-à-dire, comme un *ut*; d'abord, il sera question de trouver le *re*; si l'Ecolier est bien conduit, il le trouvera de lui-même, & touchera le *la* naturel, qui est précisément par rapport au *sol* dans la même situation que le *re* par rapport à l'*ut*; pour trouver le *mi*, il touchera le *si*; pour trouver le *fa* il touchera l'*ut*, & vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernieres touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* & le *fa* dans l'échelle naturelle. En poursuivant de même, il touchera le *re* pour le *sol*, & le *mi* pour le *la*. Jusqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *sol* l'échelle de l'octave *ut*; de sorte que si vous poursuivez, & que vous demandiez le *si* sans rien ajouter, il est presque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel: alors vous l'arrêterez-là, & vous lui demanderez s'il ne se souvient pas qu'entre le *la* & le *si* naturel, il a trouvé un intervalle d'un ton & une touche intermédiaire: vous lui montrerez en même tems cet intervalle à la clef d'*ut*, & revenant

à celle de *sol*, vous lui placerez le doigt sur le *mi* naturel que vous nommerez *la* en demandant où est le *si*; alors il se corrigera surement & touchera le *fa* dièse; peut-être touchera-t-il le *sol* : mais au lieu de vous impatienter, il faut saisir cette occasion de lui expliquer si bien la regle des tons & demi-tons, par rapport à l'octave *ut*, & sans distinction de touches noires & blanches, qu'il ne soit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas, & de bas en haut, en lui faisant nommer les touches conformément à ce nouveau ton, vous lui ferez aussi observer que la touche blanche qu'on y emploie, y devient nécessaire pour constituer le demi-ton, qui doit être entre le *si* & l'*ut* d'en-haut, & qui seroit sans cela entre le *la* & le *si*, ce qui est contre l'ordre de la gamme. Vous aurez soin, sur-tout, de lui faire concevoir qu'à cette clef-là, le *sol* naturel est réellement un *ut*, le *la* un *re*, le *si* un *mi*, &c. De sorte que ces noms & la position de leurs touches relatives lui deviennent aussi familieres qu'à la clef d'*ut*, & que

tant qu'il eſt à la clef de *ſol*, il n'enviſage le clavier que par cette ſeconde expoſition.

Quand on le trouvera ſuffiſamment exercé, on le mettra à la clef de *re*, avec les mêmes précautions, & on l'amenera aiſément à y trouver de lui-même le *mi* & le *ſi* ſur deux touches blanches : cette troiſieme clef achevera de l'éclaircir ſur la ſituation de tous les tons de l'échelle, relativement à quelque fondamentale que ce ſoit, & vraiſemblablement il n'aura plus beſoin d'explication pour trouver l'ordre des tons ſur toutes les autres fondamentales.

Il ne ſera donc plus queſtion que de l'habitude, & il dépendra beaucoup du Maître de contribuer à la former, s'il s'applique à faciliter à l'Ecolier la pratique de tous les intervalles, par des remarques ſur la poſition des doigts, qui lui en rendent bientôt la mécanique familiere.

Après cela, de courtes explications ſur le mode mineur, ſur les altérations qui lui ſont propres, & ſur celles qui naiſſent de la modulation dans le cours d'une même piece, un Ecolier bien conduit

par cette méthode, doit savoir à fond son clavier sur tous les tons dans moins de trois mois; donnons-lui en six, au bout desquels nous partirons de-là pour le mettre à l'exécution, & je soutiens que s'il a d'ailleurs quelque connoissance des mouvemens, il jouera dès-lors à livre ouvert les airs notés par mes caracteres, ceux, du moins, qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette six autres mois à se perfectionner la main & l'oreille, soit pour l'harmonie, soit pour la mesure; & voilà dans l'espace d'un an un Musicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connoissant les modes & tous les tons, toutes les cordes qui leur sont propres, toute la suite de la modulation, & transposant toute piece de Musique dans toutes sortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'est ce qui me paroît découler évidemment de la pratique de mon systême, & que je suis prêt de confirmer, non-seulement par des preuves de raisonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du Clavecin s'applique de même à tout autre instrument, avec quelques légeres différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton : comme je n'écris ici que pour les Maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire, pour mettre dans son jour une objection qu'on pourroit m'opposer, & pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la Musique ont tous certain caractere qui leur est propre & qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant; l'*F ut fa* est majestueux; le *si* bémol majeur est tragique; le *fa* mineur est triste; l'*ut* mineur est tendre; & tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne sais quelle aptitude à exciter tel ou tel sentiment, dont les habiles Maîtres savent bien se prévaloir. Or, puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciteroit-il une passion plutôt qu'un autre ton majeur? Pourquoi le même passage

du *re* au *fa* produit-il des effets différens, quand il est pris sur différentes fondamentales, puisque le rapport demeure le même? Pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expression qu'il avoit en *G re sol*? Il n'est pas possible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale; puisque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, prise séparément, n'a rien en elle qui puisse exciter d'autre sentiment que celui du son haut ou bas qu'elle fait entendre: ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés: c'est par les rapports qu'ils ont entr'eux, & c'est uniquement par le choix de ces rapports charmans, qu'une belle composition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, si le rapport d'un *ut* à un *sol*, ou d'un *re* à un *la* est le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets?

Peut-être trouveroit-on des Musiciens embarrassés d'en expliquer la raison; & elle seroit, en effet, très-inexplicable, si l'on admettoit à la rigueur cette identité de rapport dans les sons exprimés par les mêmes noms, & représentés par les intervalles sur tous les tons.

Mais ces rapports ont entr'eux de légeres différences, ſuivant les cordes ſur leſquelles ils ſont pris, & ce ſont ces différences, ſi petites en apparence, qui cauſent dans la Muſique cette variété d'expreſſions ſenſible à toute oreille délicate, & ſenſible à tel point, qu'il eſt peu de Muſicien, qui en écoutant un concert, ne connoiſſe en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C ſol ut* mineur, & le *D la re*. Voilà deux modes mineurs deſquels tous les ſons ſont exprimés par les mêmes intervalles & par les mêmes noms, chacun relativement à ſa tonique : cependant l'affection n'eſt point la même, & il eſt inconteſtable que le *C ſol ut* eſt plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raiſon, il faut entrer dans une recherche aſſez longue dont voici à-peu-près le réſultat. L'intervalle qui ſe trouve entre la tonique *re* & ſa ſeconde note, eſt un peu plus petit que celui qui ſe trouve entre la tonique du *C ſol ut* & ſa ſeconde note ; au contraire, le demi-ton qui ſe trouve entre la ſeconde note & la mé-

diante du *D la re*, eſt un peu plus grand que celui qui eſt entre la ſeconde note & la médiante du *C ſol ut;* de ſorte que la tierce mineure reſtant à-peu-près égale de part & d'autre, elle eſt partagée dans le *C ſol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re*, ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton eſt plus grand.

On trouve auſſi, par l'accord ordinaire du Clavecin, le demi-ton compris entre le *ſol* naturel & le *la* bémol, un peu plus petit que celui qui eſt entre le *la* & le *ſi* bémol. Or plus les deux ſons qui forment un demi-ton ſe rapprochent, & plus le paſſage eſt tendre & touchant, c'eſt l'expérience qui nous l'apprend, & c'eſt, je crois, la véritable raiſon pour laquelle le mode mineur du *C ſol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re;* que ſi, cependant, la diminution vient juſqu'à cauſer de l'altération à l'harmonie, & jetter de la dureté dans le Chant, alors le ſentiment ſe change en triſteſſe, & c'eſt l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à-peu-près à trouver par ces différences légeres qui subsistent dans les rapports des sons & des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la Musique. Mais si l'on vouloit aussi trouver la cause de ces différences, il faudroit entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, & qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de Monsieur Rameau. Je me contenterai de dire ici en général que, comme il a fallu pour éviter de multiplier les sons, faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu, ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'ils devroient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point, à la rigueur, le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence est petite, à la vérité, mais enfin elle existe, & pour la faire évanouir il a fallu tempérer un peu cette quinte : par ce moyen on n'a employé

que le même ſon pour ces deux uſages : mais de-là vient auſſi que le ton du *re* au *mi* n'eſt pas de la même eſpece que celui de l'*ut* au *re*, & ainſi des autres.

On pourroit donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux ſignes, & que, par-là même, je détruis cette variété d'expreſſion ſi avantageuſe dans la Muſique. J'ai bien des choſes à répondre à tout cela.

En premier lieu ; le tempérament eſt un vrai défaut ; c'eſt une altération que l'art a cauſée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, & la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons ſi durs, par exemple, le *re* & le *ſol* dièſes, qu'ils ne ſont pas ſupportables à l'oreille. Ce ne feroit donc pas une faute que d'éviter ce défaut, & ſurtout dans les caracteres de la Muſique, qui, ne participant pas au vice de l'inſtrument, devroient, du moins par leur ſignification, conſerver toute la pureté de l'harmonie.

De plus ; les altérations causées par les différens tons, ne sont point pratiquées par les voix ; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 45, autrement que l'on entonneroit celui-ci 56, quoique cet intervalle ne soit pas tout-à-fait le même, & l'on module en chantant avec la même justesse dans tous les tons malgré les altérations particulieres que l'imperfection des instrumens introduit dans ces différens tons, & à laquelle la voix ne se conforme jamais, à moins qu'elle n'y soit contrainte par l'unisson des instrumens.

La nature nous apprend à moduler sur tous les tons, précisément dans toute la justesse des intervalles ; les voix conduites par elle le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle prescrit pour nous assujettir à une pratique défectueuse, & faut-il sacrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des instrumens, l'expression naturelle du plus parfait de tous ? C'est ici qu'on doit se rappeller tout ce que j'ai dit ci-devant sur la génération des sons, & c'est par-là qu'on se convaincra que l'usage de mes signes n'est qu'une ex-

pression très-fidelle & très-exacte des opérations de la nature.

En second lieu; dans les plus considérables instrumens, comme l'Orgue, le Clavecin & la Viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, & elles sont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y pensent point. Il en est de même des Flûtes, des Hautbois, Bassons & autres instrumens à trous, les dispositions des doigts sont fixées pour chaque son, & le seront de même par mes caracteres, sans que les Ecoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connoître l'expression.

D'ailleurs, on ne sauroit me faire là-dessus aucune difficulté qui n'attaque en même tems la Musique ordinaire, dans laquelle bien loin que les petites différences des intervalles de même espece soient indiquées par quelque marque, les différences spécifiques ne le sont même pas, puisque les tierces ou les sixtes, majeures & mineures, sont exprimées par les mêmes intervalles & les mêmes posi-

tions ; au lieu que dans mon ſyſtême les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination, font du moins connoître s'ils ſont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'eſt au Maître & à l'oreille à conduire l'Ecolier dans la pratique des différens tons & des altérations qui leur ſont propres : la Muſique ordinaire ne donne point de regles pour cette pratique que je ne puiſſe appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage ; & les doigts de l'Ecolier feront bien plus heureuſement conduits en lui faiſant pratiquer fur ſon Violon les intervalles, avec les altérations qui leur ſont propres dans chaque ton, en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièſes & de bémols qui, faiſant de plus petits intervalles entr'eux, & ne contribuant point à former l'oreille, troublent l'Ecolier par des différences qui lui ſont long-tems inſenſibles.

Si la perfection d'un ſyſtême de Muſique conſiſtoit à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de ſons, il

ſeroit aiſé en adoptant celui de M. Sauveur ; de diviſer toute l'étendue d'une ſeule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux, dont les ſons ſeroient repréſentés par des notes différemment figurées ; mais de quoi ſerviroient tous ces caracteres, puiſque la diverſité des ſons qu'ils exprimeroient ne ſeroit non plus à la portée de nos oreilles, qu'à celle des organes de notre voix ? Il n'eſt donc pas moins inutile qu'on apprenne à diſtinguer l'*ut* double dièſe, du *re* naturel, dès que nous ſommes contraints de le pratiquer ſur ce même *re*, & qu'on ne ſe trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux ſons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les ſons d'un mode doivent toujours être conſidérés, par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là, qu'ainſi les intervalles correſpondans devroient être parfaitement égaux dans tous les tons de même eſpece ; auſſi les conſidere-t-on comme tels dans la compoſition, & s'ils ne le ſont pas à la

rigueur

rigueur dans la pratique, les Facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article : si de l'aveu de la plus savante Académie de l'Europe mon systême a des avantages marqués par-dessus la méthode ordinaire pour la Musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale, du moins, j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi; c'est à l'expérience à confirmer leur solidité. Les Musiciens ne manqueront pas de se récrier, & de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité, par la méthode ordinaire, & qu'ils font de leurs instrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce soit. D'accord; je les admire en ce point, & il ne semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui : mais enfin quand on leur fera voir qu'avec moins de tems & de peine on peut parvenir plus surement à cette

même perfection, peut-être seront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils operent, ne sont pas tellement inséparables des barres, des noires & des croches, qu'on n'y puisse arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne pensoient, puisqu'ils suppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils se servent.

Si l'on a bien compris la partie de mon systême que je viens d'expliquer, on sentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer sans exception tous les sons usités dans la Musique, non pas, à la vérité, d'une maniere absolue, mais relativement à un son fondamental déterminé; ce qui produit un avantage considérable en vous rendant toujours présent le ton de la piece & la suite de la modulation. Il me reste maintenant à donner une autre méthode encore plus facile, pour pouvoir noter tous ces mêmes sons, de la même maniere, sur un rang horizontal, sans avoir jamais besoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y ſuppléer donc, je me ſers du plus ſimple de tous les ſignes, c'eſt-à-dire, du point; & voici comment je le mets en uſage. Si je ſors de l'octave par laquelle j'ai commencé pour faire une note dans l'étendue de l'octave ſupérieure, & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-deſſus de cette note par laquelle je ſors de mon octave, & ce point une fois placé, c'eſt un avis que non-ſeulement la note ſur laquelle il eſt, mais encore toutes celles qui la ſuivront, ſans aucun ſigne qui le détruiſe, devront être priſes dans l'étendue de cette octave ſupérieure où je ſuis entré. Par exemple,

Ut c 1 3 5 1̇ 3 5

Le point que vous voyez ſur le ſecond *ut* marque que vous entrez-là dans l'octave au-deſſus de celle où vous avez commencé, & que par conſéquent le 3 & le 5 qui ſuivent ſont auſſi de cette même octave ſupérieure & ne ſont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire; ſi je veux ſortir de l'octave où je me trouve pour paſſer à celle

qui eſt au-deſſous, alors je mets le point ſous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 5 3 1

Ainſi ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici ſous le ſecond 5, vous êtes averti que vous ſortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot : quand le point eſt ſur la note vous paſſez dans l'octave ſupérieure, s'il eſt au-deſſous vous paſſez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou deſcendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou ſucceſſivement, la regle eſt toujours générale & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-deſſous ou au-deſſus que vous avez d'octaves à deſcendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous deſcendiez d'une octave : mais à chaque point vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage, ſoit en montant, ſoit en deſcen-

dant, par rapport au son fondamental *ut*, lequel ainsi se trouve bien de la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant : le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes & aux intervalles de la précédente ; tout ce qui est dans la même position appartient au même point, & vous n'avez besoin d'un autre point que lorsque vous passez dans une autre position, c'est-à-dire, dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers de ce mot d'octave qu'abusivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement l'étendue que je désigne par ce mot n'est remplie que d'un étage de sept notes, l'*ut* d'en-haut n'y étant pas compris.

Voici une suite de notes qu'il sera aisé de solfier par les regles que je viens d'établir.

Sol d 1 7̣ 1̇ 2 3 1 5 4 5 6 7 5 1̇ 7̣ 6 5 4 3 2 4 2̇ 1 7̣ 6 5 3 4

d 5 5̣ 1̇.

Et voici (V. Pl. Ex. 12.) le même exemple noté suivant la premiere méthode.

Dans une longue ſuite de Chant, quoique les points vous conduiſent toujours très-juſte, ils ne vous ſont pourtant connoître l'octave où vous vous trouvez, que relativement à ce qui a précédé ; c'eſt pourquoi, afin de ſavoir préciſément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudroit aller en remontant juſqu'à la lettre qui eſt au commencement de l'air, opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en diſpenſer, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où ſe trouve, non pas la premiere note de cette ligne, mais la derniere de la ligne précédente, & cela afin que la regle des points n'ait pas d'exception.

EXEMPLE.

Fa d 17123456751525314321765554б4
e 42756451.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la ſeconde ligne marque que le *fa* qui finit la premiere eſt de la cinquieme octave, de laquelle je ſors pour rentrer dans la quatrieme *d* par le point que vous voyez

au-deſſous du *ſi* de cette ſeconde ligne.

Rien n'eſt plus aiſé que de trouver cette lettre correſpondante à la derniere note d'une ligne, & en voici la méthode.

Comptez tous les points qui ſont au-deſſus des notes de cette ligne : comptez auſſi ceux qui ſont au-deſſous, s'ils ſont égaux en nombre avec les premiers, c'eſt une preuve que la derniere note de la ligne eſt dans la même octave que la premiere, & c'eſt le cas du premier exemple de la pénultieme page, où après avoir trouvé trois points deſſus & autant deſſous, vous concluez qu'ils ſe détruiſent les uns les autres, & que par conſéquent la derniere note *fa*, de la ligne eſt de la même octave *d* que la premiere note *ut* de la même ligne, ce qui eſt toujours vrai de quelque maniere que les points ſoient rangés, pourvu qu'il y en ait autant deſſus que deſſous.

S'ils ne ſont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui eſt au commencement de la ligne & reculez d'autant de lettres vers l'*a*, ſi l'excès eſt au-deſſous ; ou s'il eſt au-deſſus, avancez au contraire d'autant

de lettres dans l'Alphabet, que cette différence contient d'unités, & vous aurez exactement la lettre correspondante à la derniere note.

EXEMPLE.

Ut c 6367121761512343213656731.

e 27167561432156217633445567I

d 2756.

Dans la premiere ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au-dessous & quatre au-dessus ; par conséquent deux d'excès, pour lesquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, suivant l'ordre de l'Alphabet, & vous aurez la lettre *e* correspondante à la derniere note de la même ligne.

Dans la seconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-dessous, c'est-à-dire qu'il faut depuis la lettre *e*, qui est au commencement de la ligne, reculer d'une lettre vers l'*a*, & vous aurez *d* pour la lettre correspondante à la derniere note de la seconde ligne.

Il faut de même observer de mettre la lettre de l'octave après chaque premiere & derniere note des reprises & des rondeaux, afin qu'en partant de-là on sache toujours surement si l'on doit monter ou descendre, pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple suivant dans lequel cette marque 𝄋 est un signe de reprise.

Mi c 3457123432143217625b𝄋5c55

b 𝄋 644627512571c.

La lettre *b* que vous voyez après la derniere note de la premiere partie, vous apprend qu'il faut monter d'une sixte pour revenir au *mi* du commencement, puisqu'il est de l'octave supérieure *c*, & la lettre *c* que vous voyez également après la premiere & la derniere note de la seconde partie, vous apprend qu'elles sont toutes deux de la même octave, & qu'il faut par conséquent monter d'une quinte, pour revenir de la finale à la reprise.

Ces observations sont fort simples & fort aisées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a

quelques avantages de moins que celle de la position d'étage en étage que j'ai enseignée la premiere, & qui n'a jamais besoin de toutes ces différences de lettres : l'une & l'autre ont pourtant leur commodité, & comme elles s'apprennent par les mêmes regles & qu'on peut les savoir toutes deux ensemble, avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une séparément, on les pratiquera chacune dans les occasions où elle paroîtra plus convenable. Par exemple, rien ne sera si commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites, pour noter des petits airs, des morceaux détachés, & ceux qu'on veut envoyer en Province, & en général pour la Musique vocale. D'un autre côté la méthode de position servira pour les partitions & les grandes pieces de Musique, pour la Musique instrumentale, & sur-tout pour commencer les Ecoliers, parce que la mécanique en est encore plus sensible que de l'autre maniere, & qu'en partant de celle-ci déjà connue, l'autre se conçoit du premier instant. Les Compositeurs s'en serviront

auſſi par préférence à cauſe de la diſtinction oculaire des différentes octaves. Ils ſentiront en la pratiquant toute l'étendue de ſes avantages, que j'oſe dire tels pour l'évidence de l'harmonie, que, quand ma méthode n'auroit nul cours dans la pratique, il n'eſt point de Compoſiteur qui ne dût l'employer pour ſon uſage particulier & pour l'inſtruction de ſes éleves.

Voilà ce que j'avois à dire ſur la premiere partie de mon ſyſtême qui regarde l'expreſſion des ſons; paſſons à la ſeconde qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'eſt pas, à beaucoup près auſſi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique qui n'admet qu'un certain nombre de ſons, dont les rapports ſont fixés, & à-peu-près les mêmes dans tous les tons, au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier preſque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établiſſement de la quantité dans la Muſique a d'abord été relatif à celle du langage, c'eſt-à-dire, qu'on faiſoit paſſer plus vîte les ſons par leſquels on exprimoit les

ſyllabes breves, & durer un peu plus long-tems ceux qu'on adaptoit aux longues. On pouſſa bientôt les choſes plus loin, & l'on établit à l'imitation de la Poéſie une certaine régularité dans la durée des ſons, par laquelle on les aſſujettiſſoit à des retours uniformes qu'on s'aviſa de meſurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied ; & d'où, à cauſe de cela, ils prirent le nom de meſures. L'analogie eſt viſible à cet égard entre la Muſique & la Poéſie. Les vers ſont relatifs aux meſures, les pieds aux tems, & les ſyllabes aux notes. Ce n'eſt pas aſſurément donner dans des abſurdités, que de trouver des rapports auſſi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhaitti, appliquer à l'une les ſignes de l'autre, & à cauſe de ce qu'elles ont de ſemblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner en Phyſicien d'où naît cette égalité merveilleuſe que nous éprouvons dans nos mouvemens, quand nous battons la meſure; pas un tems qui paſſe l'autre; pas la moindre différence dans leur durée ſucçeſſive,

ſans que nous ayons d'autre regle que notre oreille pour la déterminer : il y a lieu de conjecturer qu'un effet auſſi ſingulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les conſonnances. Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que nous avons un ſentiment ſûr pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des ſons, & des organes toujours prêts à exprimer les uns & les autres, ſelon les mêmes rapports, & il me ſuffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait ſans en rechercher la cauſe.

Les Muſiciens font de grandes diſtinctions dans ces mouvemens, non-ſeulement quant aux divers degrés de vîteſſe qu'ils peuvent avoir, mais auſſi quant au genre même de la meſure, & tout cela n'eſt qu'une ſuite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des ſons : car pour trouver le rapport des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaiſon, & il leur a plû de choiſir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde ; ils ont

ensuite imaginé des notes de plusieurs autres figures, dont la valeur est fixée, par rapport à cette ronde, en proportion sous-double. Cette division seroit assez supportable, quoi qu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'universalité nécessaire, si le terme de comparaison, c'est-à-dire, si la durée de la ronde étoit quelque chose d'un peu moins vague : mais la ronde va tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, suivant le mouvement de la mesure où l'on l'emploie, & l'on ne doit pas se flatter de donner quelque chose de plus précis, en disant qu'une ronde est toujours l'expression de la durée d'une mesure à quatre, puisqu'outre que la durée même de cette mesure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie, des mesures à quatre & à deux contenir deux & quelquefois quatre rondes.

C'est pourtant ce qu'on suppose dans les chiffres des mesures doubles; le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une mesure à quatre tems, & le chiffre supérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une mesure de

l'air que l'on va noter : mais pourquoi ce rapport de tant de différentes mesures à celle de quatre tems qui leur est si peu semblable, ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée ?

On diroit que les inventeurs de la Musique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il falloit : d'un côté, ils ont négligé la distinction du son fondamental, indiqué par la nature, & si nécessaire pour servir de terme commun au rapport de tous les autres ; & de l'autre, ils ont voulu établir une durée absolue & fondamentale, sans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner si l'erreur du principe a tant causé de défauts dans les conséquences ; défauts essentiels à la pratique & tous propres à retarder long-tems les progrès des Ecoliers.

Les Musiciens reconnoissent au moins quatorze mesures différentes, dont voici les signes. 2, 3, c,

$\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{3}{2}$.

Or si ces signes sont institués pour dé-

terminer autant de mouvemens différens en eſpece, il y en a beaucoup trop, & s'ils le ſont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vîteſſe de ces mouvemens, il n'y en a pas âſſez. D'ailleurs, pourquoi ſe tourmenter ſi fort pour établir des ſignes qui ne ſervent à rien, puiſqu'indépendamment du genre de la meſure, on eſt preſque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'eſpece & le degré du mouvement.

Cependant, on ne ſauroit conteſter que la diverſité de ces meſures ne brouille les commençans, pendant un tems infini, & que tout cela ne naiſſe de la fantaiſie qu'on a de les vouloir rapporter à la meſure à quatre tems, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens & aux notes des rapports entiérement étrangers à la meſure où l'on les emploie, c'eſt proprement leur donner des valeurs abſolues, en conſervant l'embarras des relations; auſſi voit-on ſuivre de-là des équivoques terribles qui ſont autant de piéges à la préciſion de la Muſique & au goût du

du Musicien. En effet, n'est-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, &c. non par la qualité de la mesure où elles se rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en opposition avec le sens propre. De-là vient, par exemple, qu'une blanche dans une certaine mesure, passera beaucoup plus vîte qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche, & de-là vient encore que les Musiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donnent souvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à cette fausse relation, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois tems simples plus vîte qu'une autre à trois huit, ce qui dépend du caprice des Compositeurs, & dont les Opéra présentent des exemples à chaque instant.

Il y auroit sur ce point bien d'autres remarques à faire auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la division sous-double des no-

tes, telle qu'elle eſt établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas; ou bien l'on n'a pu les embraſſer tous dans une regle générale; ainſi, quand il eſt queſtion de faire la diviſion d'une note ou d'un tems en trois parties égales, dans une meſure à deux, à trois, ou à quatre, il faut néceſſairement que le Muſicien le devine, ou bien qu'on l'en avertiſſe par un ſigne étranger qui fait exception à la regle.

C'eſt en examinant les progrès de la Muſique que nous pourrons trouver le remede à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet Art étoit encore extrêmement groſſier. Les rondes & les blanches étoient preſque les ſeules notes qui y fuſſent employées, & l'on ne regardoit une croche qu'avec frayeur. Une Muſique auſſi ſimple n'amenoit pas de grandes difficultés dans la pratique, & cela faiſoit qu'on ne prenoit pas non plus grand ſoin pour lui donner de la préciſion dans les ſignes; on négligeoit la ſéparation des meſures, & l'on ſe contentoit de les exprimer par la figure des notes. A meſure que l'Art ſe perfectionna & que les difficultés aug-

menterent, on s'apperçut de l'embarras qu'il y avoit, dans une grande diversité de notes, de faire la distinction des mesures, & l'on commença à les séparer par des lignes perpendiculaires; on se mit ensuite à lier les croches pour faciliter les tems, & l'on s'en trouva si bien, que, depuis lors, les caracteres de la Musique sont toujours restés à-peu-près dans le même état.

Une partie des inconvéniens subsiste pourtant encore, la distinction des tems n'est pas toujours trop bien observée dans la Musique instrumentale, & n'a point lieu du tout dans le vocal: il arrive de-là qu'au milieu d'une grande mesure, l'écolier ne sait où il en est, sur-tout lorsqu'il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

Une réflexion toute simple sur l'usage des lignes perpendiculaires pour la séparation des mesures, nous fournira un moyen assuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui sont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens de parler, sont justement la valeur d'une

mesure : qu'elles soient en grande ou petite quantité, cela n'intéresse en rien la durée de cette mesure qui est toujours la même ; seulement se divise-t-elle en parties égales ou inégales, selon la valeur & le nombre des notes qu'elle renferme ; mais enfin sans connoître précisément le nombre de ces notes ni la valeur de chacune d'elles, on sait certainement qu'elles forment toutes ensemble une durée égale à celle de la mesure où elles se trouvent.

Séparons les tems par des virgules, comme nous séparons les mesures par des lignes, & raisonnons sur chacun de ces tems de la même maniere que nous raisonnons sur chaque mesure : nous aurons un principe universel pour la durée & la quantité des notes, qui nous dispensera d'inventer de nouveaux signes pour la déterminer, & qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes mesures usitées dans la Musique, sans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe que cette note remplit tous les tems de cette mesure & doit durer au-

tant qu'elle : dans ce cas, la ſéparation des tems ſeroit inutile, on n'a qu'à ſoutenir le même ſon pendant toute la meſure. Quand la meſure eſt diviſée en autant de notes égales qu'elle contient de tems, on pourroit encore ſe diſpenſer de les ſéparer, chaque note marque un tems, & chaque tems eſt rempli par une note; mais dans le cas que la meſure ſoit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut néceſſairement pratiquer la ſéparation des tems par des virgules, & nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conſerver dans nos ſignes la plus parfaite uniformité.

Chaque tems compris entre deux virgules, ou entre une virgule & une ligne perpendiculaire, renferme une note ou pluſieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce tems-là, rien n'eſt ſi ſimple : s'il en renferme pluſieurs, la choſe n'eſt pas plus difficile; diviſez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes : appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, & paſſez-les de ſorte que tous les tems ſoient égaux.

Exemple du premier cas.

Re 3 ‖ d 1, 2, 3 | 7, 1, 2 | 6, 7, 1 | 5, 4, 3 |
d 1, 2, 3 | 7, 1, 2 | 6, 7, 5 | 6 c.

Exemple du second.

Ut 2 ‖ c 1 7, 1 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, 5 6 | 7 6,
7 5 | 1 4, 5 5 | 1 c.

Exemple de tous les deux.

Fa 3 ‖ d 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 | 1,
d 6, 2 | 2, 7, 3 | 3, 1, 4 | 4, 3 2, 3 4 |
d 2 | 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 2 |
d 7 1, 6, 2 3 | 1 2, 7, 3 4 | 2 3, 1, 4 5 |
d 3 4, 2, 5 6 | 4 5, 3, 6 | 6 2, 3, 2 | 1, 5
d 6 7, 1 2 1 | 7 1 7, 6 7 1, 2 3 2 | 1 2 1, 7
d 1 2, 3 4 3 | 2 3 2, 1 2 3, 4 5 4 | 3 4 3,
d 2 3 4, 5 6 5 | 4 5 4, 3 2, 3 4 | 2, 5 5 6
d 7, 1 | 1 2 1 7, 6 6 7 1, 2 | 2 3 2 1, 7 7 1
d 2, 3 | 3 4 3 2, 1 1 2 3, 4 | 4 5 4 3, 2 2
d 3 4, 5 | 5 6 5 4, 3 3 4 5, 6 6 7 1 |
d 1 2, 3, 2 | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conserve les cadences & les liaisons comme dans la Musique ordinaire, & que pour distinguer le chiffre qui marque la mesure d'avec ceux des notes, j'ai soin de le faire plus grand & de l'en séparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail sur cette méthode', remarquons d'abord combien elle simplifie la pratique de la mesure en anéantissant tout d'un coup toutes les mesures doubles; car, comme la division des notes est prise uniquement dans la valeur des tems & de la mesure où elles se trouvent, il est évident que ces notes n'ont plus besoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur; ainsi la mesure étant uniquement déterminée par le nombre de ses tems, on la peut très-bien réduire à deux especes; savoir, mesure à deux & mesure à trois. A l'égard de la mesure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'est que l'assemblage de deux mesures à deux tems: elle est traitée comme telle dans la composi-

tion, & l'on peut compter que ceux qui prétendroient lui trouver quelque propriété particuliere, s'en rapporteroient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des tems d'une mesure naturelle, sensible & agréable à l'oreille, soit borné à trois, c'est un fait d'expérience que toutes les spéculations du monde ne détruisent pas, on auroit beau chercher de subtiles analogies entre les tems de la mesure & les harmoniques d'un son, on trouveroit aussi-tôt une sixieme consonnance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq tems dans la mesure, & quelle qu'en puisse être la raison, il est incontestable que le plaisir de l'oreille, & même sa sensibilité à la mesure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous en donc à ces deux genres de mesures, à deux & à trois tems : chacun des tems de l'une & de l'autre peuvent de même être partagés en deux ou en trois parties égales, & quelquefois en quatre, six, huit, &c. par des subdivisions de celle-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne feroient pas multiples de deux ou de trois.

Or, qu'une mesure soit à deux ou à trois tems, & que la division de chacun de ses tems soit en deux ou en trois parties égales, ma méthode est toujours générale, & exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, & l'on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque tems d'une mesure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de six huit dans la Musique ordinaire.

Ut 2 || d, 3 6 1 | 1 7 6, 6 5 6 | 7 3 1, 7 1 2 |
d 1 7 6, 2 | 2 1 7, 1 7 6 | 5, 3 6 1 | 1 7 6, 6 5
d 6 | 7 3 1, 1 4 7 | 2, 2 1 7 | 1 7 6, 3 6 5 | 6.

Les notes, dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorsqu'un tems se trouve partagé, de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur: pour représenter, par exemple, dans un seul tems une noire

& deux croches, je confidere ce tems comme divifé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches enfemble, la feconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-deffus ou au-deffous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embraffe ne repréfente qu'une feule note, laquelle doit être fubdivifée enfuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, fuivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE.

Fa 2 ||d, 1765 | 67, 121716 | 73, 17612 |

d 3232, 1767 | 2121, 7657 | 321, 7 | 6.

La virgule qui fe trouve avant la premiere note dans les deux exemples précédens, défigne la fin du premier tems, & marque que le chant commence par le fecond.

Quand il fe trouve dans un même tems des fubdivifions d'inégalités, on peut alors fe fervir d'une feconde liaifon; par exemple, pour exprimer un tems

composé d'une noire, d'une croche & de deux doubles-croches, on s'y prendroit ainsi.

Sol 2 || d 1 3, 5 1 2 1 | 7 2, 5 7 1 7 | 6 1,

c 4 6 7 6 | 5 6 7 5, 1 2 3 1 | 4 6, 1 4 5 4 |

d 3 5, 1 3 4 3 | 2 4, 7 2 3 2 | 1 4 3 4, 5 5 | 1 d.

Vous voyez-là que le second tems de la premiere mesure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires, savoir le 5 pour l'une, & pour l'autre la somme des trois notes 1 2 1 qui sont sous la grande liaison; ces trois notes sont subdivisées en deux parties égales, équivalentes à deux croches dont l'une est le premier 1, & l'autre les deux notes 2 & 1 jointes par la seconde liaison, lesquelles sont ainsi chacune le quart de la valeur comprise sous la grande liaison & le huitieme du tems entier.

En général, pour exprimer réguliérement la valeur des notes, il faut s'attacher à la division de chaque tems par parties égales, ce qu'on peut toujours

faire par la méthode que je viens d'enseigner, en y ajoutant l'usage du point dont je parlerai tout-à-l'heure, sans qu'il soit possible d'être arrêté par aucune exception. Il ne sera même jamais nécessaire, quelque bizarre que puisse être une Musique, de mettre plus de deux liaisons sur aucune de ses notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeurs des quintuples & des sextuples croches, dont la rapidité comparée n'est nullement à la portée des voix ni des instrumens, & dont à peine trouveroit-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos Compositeurs.

A l'égard des tenues & des syncopes, je puis comme dans la Musique ordinaire les exprimer avec des notes liées ensemble, par une ligne courbe que nous appellerons liaison de tenue ou chapeau, pour la distinguer de la liaison de valeur dont je viens de parler & qui se marque par une ligne droite. Je puis aussi employer le point au même usage en lui donnant un sens plus universel, & bien

plus commode que dans la Musique ordinaire. Car au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe, c'est-à-dire, que si le point remplit seul un tems ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce tems ou toute cette mesure, & si le point se trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant la quantité de notes que renferme ce tems-là, en y comprenant le point : en un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, & dont il marque la tenue, suivant la place qu'il occupe dans le tems où il est employé.

EXEMPLE.

Ut 2 || c, 1 | 5 4, · 3 | · 2, 4 3 | · 2, · 1 | 5 5, · 4 |

c 6 4, · 2 | 5 4 3 2, · 1 | 7 5, 1 | ·, 7 | 1.

Au reſte, il n'eſt pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points ſe confondent jamais avec ceux qui ſervent à changer d'octaves, ils en ſont trop bien diſtingués par leur poſition pour avoir beſoin de l'être par leur figure. C'eſt pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec ſoin de me ſervir de ſignes extraordinaires qui diſtrairoient l'attention ſans exprimer rien de plus que la ſimplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'eſt pas déterminé par les caracteres de ma méthode, il eſt aiſé d'y ſuppléer par un mot mis au commencement de l'air, & l'on peut d'autant moins tirer de-là un argument contre mon ſyſtême, que la Muſique ordinaire a beſoin du même ſecours; vous avez, par exemple, dans la meſure à trois tems ſimples, cinq ou ſix mouvemens très-différens les uns des autres, & tous exprimés par une noire à chaque tems; ce n'eſt donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui ſert à déterminer le mouvement, & s'il ſe trouve des Maîtres négligens qui s'en fient ſur ce ſujet au caractere de leur Muſi-

que & au goût de ceux qui la liront, leur confiance se trouve si souvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent assez sentir combien il est nécessaire d'avoir à cet égard des indications plus précises que la qualité des notes.

L'imperfection grossiere de la Musique sur l'article dont nous parlons, seroit sensible pour quiconque auroit des yeux : mais les Musiciens ne la voient point, & j'ose prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourroit tendre à corriger les défauts de leur Art. Elle n'avoit pas échappé à M. Sauveur, & il n'est pas nécessaire de méditer sur la Musique autant qu'il l'avoit fait, pour sentir combien il seroit important de ne pas laisser aux mouvemens des différentes mesures une expression si vague, & de n'en pas abandonner la détermination à des goûts souvent si mauvais.

Le systême singulier qu'il avoit proposé, & en général tout ce qu'il a donné sur l'Acoustique, quoiqu'assez chimérique selon ses vues, ne laissoit pas de ren-

fermer d'excellentes choſes qu'on auroit bien ſu mettre à profit dans tout autre Art. Rien n'auroit été plus avantageux, par exemple, que l'uſage de ſon Echométre général, pour déterminer préciſément la durée des meſures & des tems, & cela, par la pratique du monde la plus aiſée, il n'auroit été queſtion que de fixer ſur une meſure connue, la longueur du pendule ſimple, qui auroit fait un tel nombre juſte de vibrations pendant un tems, ou une meſure d'un mouvement de telle eſpece. Un ſeul chiffre mis au commencement d'un air auroit exprimé tout cela, & par ſon moyen on auroit pu déterminer le mouvement avec autant de préciſion que l'Auteur même. Le pendule n'auroit été néceſſaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement : après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auroient fait naître, & par les airs mêmes qu'on y auroit déjà chantés, une habitude aſſurée, acquiſe par une pratique auſſi exacte, auroit bientôt tenu lieu de regle, & rendu le pendule inutile.

Mais

Mais ces avantages mêmes qui devenoient de vrais inconvéniens, par la facilité qu'ils auroient donnée aux commençans de se passer de Maîtres & de se former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cause que le projet n'a point été admis dans la pratique; il semble que si l'on proposoit de rendre l'Art plus difficile, il y auroit des raisons pour être plutôt écouté.

Quoi qu'il en soit, en attendant que l'approbation du Public me mette en droit de m'étendre davantage sur les moyens qu'il y auroit à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la Musique, sur lesquelles j'ai des remarques à proposer, je puis me borner ici aux expressions de la méthode ordinaire, qui par des mots mis au commencement de chaque air en indiquent assez bien le mouvement. Ces mots, bien choisis, doivent je crois, dédommager & au de-là de ces doubles chiffres & de toutes ces différentes mesures qui, malgré leur nombre, laissent le mouvement indéterminé & n'apprennent rien aux Ecoliers; ainsi, en

adoptant ſeulement le 2 & le 3 pour les ſignes de la meſure, j'ôte la confuſion des caractères ſans altérer la variété de l'expreſſion.

Revenons à notre projet. On ſait combien de figures étrangeres ſont employées dans la Muſique pour exprimer les ſilences; il y en a autant que de différentes valeurs, & par conſéquent, autant que de figures différentes dans les notes relatives: on eſt même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité, parce qu'il n'a pas plû à leurs inventeurs d'admettre le point après les ſilences de la même maniere & au même uſage qu'après les notes, & qu'ils ont mieux aimé multiplier des ſoupirs, des demi-ſoupirs, des quarts-de-ſoupirs à la file les uns des autres, que d'établir entre des ſignes relatifs une analogie ſi naturelle.

Mais, comme dans ma méthode il n'eſt point néceſſaire de donner des figures particulieres aux notes pour en déterminer la valeur, on y eſt auſſi diſpenſé de la même précaution pour les ſilences, & un ſeul ſigne ſuffit pour les exprimer tous ſans confuſion & ſans équivoque. Il pa-

roît assez indifférent dans cette unité de figure de choisir tel caractere qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zéro a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, & surtout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'employerai donc de la même maniere & dans le même sens par rapport à la valeur, que les notes ordinaires, c'est-à-dire, que les chiffres 1, 2, 3, &c. & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position & par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, & autres signes bizarres & superflus qui remplissent la Musique ordinaire.

Exemple tiré des leçons de M. Monteclair.

Fa 2 || $\frac{4}{0}$ | d 1 | 2 | 3, 1 | 5 | 3 | 5, 6 | 7, 5 | 1 | 2 | ·, 5 | 1, 07 |

d 6, 05 | 4, 0321 | 7, 0123 | 43, 2 · 1 | 1.

Les chiffres 4 & 2 placés ici sur des zéro marquent le nombre de mesures que l'on doit passer en silence.

Tels sont les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, & qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques observations qui naissent du parallele des deux systêmes.

Les notes de la Musique ordinaire sont-elles plus ou moins avantageuses que les chiffres qu'on leur substitue ? C'est proprement le fond de la question.

Il est clair, d'abord, que les notes varient plus par leur seule position, que mes chiffres par leur figure & par leur position tout ensemble ; qu'outre cela, il y en a de sept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer ; que les notes n'ont de signification & de force que par le secours de la clef ; & que les variations des clefs donnent un grand nombre de sens tout différens aux notes posées de la même maniere.

Il n'eſt pas moins évident que les rapports des notes & les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expreſſion par la Muſique ordinaire qui en indique le genre, & qu'ils ſont exprimés par des poſitions difficiles à retenir, & dont la connoiſſance dépend uniquement de l'habitude & d'une très-longue habitude : car quelle priſe peut avoir l'eſprit pour ſaiſir juſte & du premier coup-d'œil un intervalle de ſixte, de neuvieme, de dixieme dans la Muſique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiariſé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles?

N'eſt-ce pas un défaut terrible dans la Muſique de ne pouvoir rien conſerver, dans l'expreſſion des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles? Les octaves ne ſont que les repliques des mêmes ſons; cependant ces repliques ſe préſentent ſous des expreſſions abſolument différentes de celles de leur premier terme. Tout eſt brouillé dans la poſition à la diſtance d'une ſeule octave, la replique d'une note qui étoit ſur une ligne ſe trouve dans un eſpace, celle qui étoit dans l'eſpace a ſa replique ſur une ligne;

montez-vous ou descendez-vous de deux octaves? Autre différence toute contraire à la premiere: alors les repliques sont placées sur des lignes ou dans des espaces comme leurs premiers termes: ainsi la difficulté augmente en changeant d'objets, & l'on n'est jamais assuré de connoître au juste l'espece d'un intervalle traversé par un si grand nombre de lignes; de sorte qu'il faut se faire d'octave en octave des regles particulieres qui ne finissent point, & qui font de l'étude des intervalles, le terme effrayant & très-rarement atteint de la science du Musicien.

De-là cet autre défaut presque aussi nuisible, de ne pouvoir distinguer l'intervalle simple dans l'intervalle redoublé; vous voyez une note posée entre la premiere & la seconde ligne, & une autre note posée sur la septieme ligne, pour connoître leur intervalle vous décomptez de l'une à l'autre, & après une longue & ennuyeuse opération, vous trouvez une douzieme; or, comme on voit aisément qu'elle passe l'octave, il faut recommencer une seconde recherche pour s'assurer enfin que c'est une quinte redou-

blée, encore pour déterminer l'efpece de cette quinte faut-il bien faire attention aux fignes de la clef, qui peuvent la rendre jufte ou fauffe fuivant leur nombre & leur pofition.

Je fais que les Muficiens fe font communément des regles plus abrégées pour fe faciliter l'habitude & la connoiffance des intervalles: mais ces regles mêmes prouvent le défaut des fignes, en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux, & en ce qu'on eft contraint de fixer fon imagination d'octave en octave pour fauter de-là à l'intervalle fuivant, ce qui s'appelle fuppléer de génie au vice de l'expreffion.

D'ailleurs, quand à force de pratique on viendroit à bout de lire aifément tous les genres d'intervalles, de quoi vous fervira cette connoiffance, tant que vous n'aurez point de regle affurée pour en diftinguer l'efpece? Les tierces & les fixtes majeures & mineures, les quintes & les quartes diminuées & fuperflues, & en général tous les intervalles de même nom, juftes ou altérés, font exprimés par la même pofition indépendamment de leur qualité, ce qui fait que fuivant les

différentes ſituations des deux demi-tons de l'Octave, qui changent de place à chaque ton & à chaque clef, les intervalles changent auſſi de qualité ſans changer de nom ni de poſition, de-là l'incertitude ſur l'intonation & l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle ſeroit la plus néceſſaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les inſtrumens, eſt viſiblement une dépendance de ces défauts, & le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'inſtrument & la poſition des notes, n'eſt qu'un méchant pis-aller pour ſuppléer à la ſcience des intervalles & des *relations toniques*, ſans laquelle on ne ſauroit jamais être qu'un mauvais Muſicien.

Quelle doit être la grande attention du Muſicien dans l'exécution ? C'eſt ſans doute d'entrer dans l'eſprit du Compoſiteur, & de s'approprier ſes idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la Piece. Or, l'idée du Compoſiteur dans le choix des ſons, eſt toujours relative à la tonique, &, par exemple, il n'employera point le *fa*

dièse comme une telle touche du clavier, mais comme faisant un tel accord, ou un tel intervalle avec sa fondamentale. Je dis donc que si le Musicien considere les sons par les mêmes rapports, il fera ses mêmes intervalles plus exacts, & exécutera avec plus de justesse qu'en rendant seulement les sons les uns après les autres, sans liaison & sans dépendance que celle de la position des notes qui sont devant ses yeux, & de ces foules de dièses & de bémols qu'il faut qu'il ait incessamment présens à l'esprit ; bien entendu qu'il observera toujours les modifications particulieres à chaque ton, qui sont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, & dont la connoissance pratique, indépendante de tout systême, ne peut s'acquérir que par l'oreille & par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, & souvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'étoit proposés. C'est ce qui arrive dans la pratique de la Musique instrumentale ; les difficultés s'y présentent en foule. La

quantité de positions différentes, de dièses, de bémols, de changemens de clefs, y sont des obstacles éternels au progrès des Musiciens; & après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du tems, cet avantage si vanté du rapport direct de la touche à la note, puisqu'il arrive cent fois par la force des signes d'altération simples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles représentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous pour la commodité des voix, transposer la piece un demi-ton, ou un ton plus haut ou plus bas? voulez-vous présenter à ce Symphoniste de la Musique notée sur une clef étrangere à son instrument? le voilà embarrassé, & souvent arrêté tout court, si la Musique est un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands Musiciens ne seront pas dans le cas; mais je crois aussi que les grands Musiciens ne le sont pas devenus sans peine, & c'est cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne sera pas tout-à-fait impossible d'arriver à

la perfection par la route ordinaire, s'ensuit-il qu'il n'en soit point de plus facile ?

Supposons que je veuille transposer & exécuter en *B fa si*, une piece notée en *C sol ut*, à la clef de *sol*, sur la premiere ligne : voici tout ce que j'ai à faire ; je quitte l'idée de la clef de *sol*, & je lui substitue celle de la clef d'*ut*, sur la troisieme ligne : ensuite j'y ajoute les idées des cinq dièses posés, le premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*, le troisieme sur le *sol*, le quatrieme sur le *re*, & le cinquieme sur le *la* ; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au-dessus de cette clef d'*ut*, & il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, sans quoi me voilà à tout instant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela !

Les chiffres employés de la maniere que je le propose, produisent des effets absolument différens. Leur force est en eux-mêmes, & indépendante de tout autre signe. Leurs rapports sont connus par la seule inspection, & sans que l'habitude ait à y entrer pour rien ; l'intervalle sim-

ple eſt toujours évident dans l'intervalle redoublé : une leçon d'un quart-d'heure doit mettre toute perſonne en état de ſolfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque Muſique qu'on lui préſente; un autre quart-d'heure ſuffit pour lui apprendre à nommer de même & ſans héſiter, tout intervalle poſſible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connoiſſance diſtincte de trois intervalles, de leurs renverſemens, & réciproquement du renverſement de ceux-ci, qui revient aux premiers. Or, il me ſemble que l'habitude doit ſe former bien plus aiſément quand l'eſprit en a fait la moitié de l'ouvrage, & qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-ſeulement les intervalles ſont connus par leur genre dans mon ſyſtême, mais ils le ſont encore par leur eſpece. Les tierces & les ſixtes ſont majeures ou mineures, vous en faites la diſtinction ſans pouvoir vous y tromper; rien n'eſt ſi aiſé que de ſavoir une fois que l'intervalle 24 eſt une tierce mineure; l'intervalle 24, une ſixte majeure; l'intervalle 31, une ſixte mineure; l'in-

tervalle 31, une tierce majeure, &c. les quartes & les tierces, les secondes, les quintes & les septiemes, justes, diminuées ou superflues, ne coûtent pas plus à connoître ; les signes accidentels embarrassent encore moins & l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un & l'autre tout-à-la-fois ; ou par deux d'une même espece, que ce feroit prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens, les avantages en feront frappans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept sons de la gamme naturelle, & leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental, pris successivement sur les douze cordes (*) de l'échelle ; ou plutôt, il n'est

(*) Je dis les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés possibles, puisqu'on pourroit se contenter des sept cordes naturelles, & qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté, peut-être, le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation : mais alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, & le changement est amené par des altérations particulieres.

question que de savoir sur un son donné, trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, &c. & les octaves de tout cela, c'est-à-dire, de posséder les connoissances qui doivent être le moins ignorées des Musiciens, dans quelque systême que ce soit. Après ces préliminaires si faciles à acquérir, & si propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la mesure, mettent tout d'un coup l'Ecolier en état d'exécuter à livre ouvert : mais d'une exécution incomparablement plus intelligente & plus sure que celle de nos Symphonistes ordinaires. Toutes les clefs lui seront également familieres ; tous les tons auront pour lui la même facilité, & s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particuliere de l'instrument, & non d'une confusion de dièses, de bémols & de positions différentes, si fâcheuses pour les commençans.

Ajoutez à cela une connoissance parfaite des tons & de toute la modulation, suite nécessaire des principes de ma méthode ; & sur-tout l'universalité des

ſignes, qui rend avec les mêmes notes les mêmes airs dans tous les tons par le changement d'un ſeul caractere; d'où réſulte une facilité de tranſpoſer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il eſt noté; voilà ce que ſaura en très-peu de tems un Symphoniſte formé par ma méthode. Toute jeune perſonne avec les talens & les diſpoſitions ordinaires, & qui ne connoîtroit pas une note de Muſique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du Clavecin, à livre ouvert, toute Muſique qui ne paſſera pas en difficulté celle de nos Opéra, au bout de huit mois, & au bout de dix de celle de nos Cantates.

Or, ſi dans un ſi court eſpace on peut enſeigner à la fois aſſez de Muſique & d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raiſon un Maître de Flûte ou de Violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'inſtrument, pourra-t-il former un Eleve dans le même tems par les mêmes principes.

Je ne dis rien du Chant en particulier,

parce qu'il ne me paroît pas possible de disputer la supériorité de mon systême à cet égard, & que j'ai sur ce point des exemples à donner plus forts & plus convaincans que tous les raisonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il est permis de compter pour quelque chose le peu de volume qu'occupent mes caracteres, comparé à la diffusion de l'autre Musique, & la facilité de noter sans tout cet embarras de papier rayé, où les cinq lignes de la portée ne suffisant presque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui se rencontrent quelquefois avec les portées voisines ou se mêlent avec les paroles, & causent une confusion à laquelle ma Musique ne sera jamais exposée. Sans vouloir en établir le prix sur cet avantage, il ne laisse pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention; combien sera-t-il commode d'entretenir des correspondances de Musique, sans augmenter le volume des lettres? Quel embarras n'évitera-t-on point dans les Symphonies & dans les Partitions, de tourner la feuille à tout moment?

moment ? Et quelle ressource d'amusement n'aura-t-on pas de pouvoir porter sur soi des livres & des recueils de Musique, comme on en porte de Belles-lettres sans se surcharger par un poids ou par un volume embarrassant, & d'avoir, par exemple, à l'Opéra un extrait de la Musique joint aux paroles, presque sans augmenter le prix ni la grosseur du livre ? Ces considérations ne sont pas, je l'avoue, d'une grande importance, aussi ne les donné-je que comme des accessoires; ce n'est, au reste, qu'un tissu de semblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine, & rien ne seroit si misérable qu'elle, si l'on n'avoit jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques sur cet article, en concluant qu'ayant retranché tout-d'un-coup par mes caracteres, les soixante & dix combinaisons que la différente position des clefs & des accidens produit dans la Musique ordinaire ; ayant établi un signe invariable & constant pour chaque son de l'octave dans tous les tons ; ayant établi de même une po-

ſition très-ſimple pour les différentes octaves ; ayant fixé toute l'expreſſion des ſons par les intervalles propres au ton où l'on eſt; ayant conſervé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard ſi les ſons montent ou deſcendent ; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la Muſique ordinaire ; & enfin ayant abrégé de plus des trois quarts, & le tems qu'il faut pour apprendre à ſolfier, & le volume des notes, il reſte démontré que mes caracteres ſont préférables à ceux de la Muſique ordinaire.

Une ſeconde queſtion qui n'eſt gueres moins intéreſſante que la premiere, eſt de ſavoir ſi la diviſion des tems, que je ſubſtitue à celle des notes qui les rempliſſent, eſt un principe général plus ſimple & plus avantageux que toutes ces différences de noms & de figures qu'on eſt contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen ſûr pour décider cela, ſeroit d'examiner *à priori* ſi la valeur des notes eſt faite pour régler la longueur des tems,

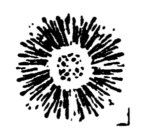
ou si ce n'est point, au contraire, par les tems mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire seroit incontestablement la meilleure, à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compensation suffisante d'une erreur de principe, d'où résulteroient de meilleurs effets. Mais dans le second cas, si je rétablis également la cause & l'effet pris jusqu'ici l'un pour l'autre, & que par-là, je simplifie les regles & j'abrége la pratique, j'ai lieu d'espérer que cette partie de mon systême, dans laquelle, au reste, on ne m'accusera d'avoir copié personne, ne paroîtra pas moins avantageuse que la précédente.

Je renvoie à l'Ouvrage dont j'ai déjà parlé, bien des détails que je n'ai pu placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la Préface, un moyen de reconnoître au premier coup-d'oeil les longues tirades de notes en montant ou en descendant, afin de n'avoir besoin de faire attention qu'à la premiere & à la

derniere ; l'expreſſion de certaines meſures ſyncopées qui ſe trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois tems ; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement ; le moyen de trouver d'abord la plus haute & la plus baſſe note d'un air & de préluder en conſéquence ; enfin, d'autres regles particulieres qui toutes ne ſont toujours que des développemens des principes que j'ai propoſés ici ; & ſurtout, un ſyſtême de conduite pour les maîtres qui enſeigneront à chanter & à jouer des inſtrumens, bien différent dans la méthode, & j'eſpere dans le progrès, de celui dont on ſe ſert aujourd'hui.

Si donc, aux avantages généraux de mon ſyſtême, ſi à tous ces retranchemens de ſignes & de combinaiſons, ſi au développement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode préſente pour la pratique ; ces embarras de lignes & de portées tous ſupprimés, la Muſique rendue ſi courte à apprendre, ſi facile à noter, occupant ſi peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impreſſion, & par conſéquent, coûtant

moins à acquérir ; une correſpondance plus parfaite établie entre les différentes parties, ſans que les ſauts d'une clef à l'autre ſoient plus difficiles que les mêmes intervalles pris ſur la même clef; les accords & le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent ſe refuſer; le ton nettement déterminé; toute la ſuite de la modulation exprimée, & le chemin que l'on a ſuivi, & le point où l'on eſt arrivé, & la diſtance où l'on eſt du ton principal ; mais ſur-tout l'extrême ſimplicité des principes, jointe à la facilité des regles qui en découlent ; peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi juſtifier la confiance avec laquelle j'oſe préſenter ce projet au Public.



MENUET DE DARDANUS.

Re VOLEZ, plaisirs, volez, Amour prête-leur tes char-

3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, , 3 | 2, 3 ·2, 1 2 | 3, ,

mes, répare les allarmes qui nous ont trou - blés.

d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c

Que ton empire est doux, vien, vien, nous voulons

c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,

tous sentir tes coups, enchaîne - nous; mais ne te sers

d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6

que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.

c 7 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5. 7 | 1 d.

CARILLON

MILANOIS, EN TRIO.

Ut	Campana che ſona da lu to è da feſ------
1er. Deſſus.	c„ 3 | 6, 7, i | 7, 6, 5 | 6, 7, i | ·, 2, 7 | i, 2, 3 |
	Campana che
2d. Deſſus. 3	c „ o | · | · | · | ·, ·, 3 | 6, 7, i |
Baſſe.	b „ o | · | · | · | · | · |

------------------------------- ta Fa

d 2 , 1 , 7 | 1 , 2 , 3 | ˙ , 2 , 1 | ˙ , 7 , o | . | 4 |

ſona da lu to è da feſta Fa

d 7 , 6 , 5 | 6,7, 1 | ˙ , 7 , 6 | 6 , 5 , o | . | 2 |

Fa romper la teſ-----

b o | . | . | ˙ , ˙ , 3 | 6 , 7 , 1 | 2,3,4 |

romper la teſ-------------------- ta, Din di ra din di

d 4 , 3 , 2 | 3 | ˙ 4 , 5 , 3 | ˙ , 2 , 5 | 5 , 4 , 3 | 2 ,

romper la teſ-------------------- ta, Din di ra din di

d 2 , 1 , 7 | 1 | ˙ 2 , 3 , 1 | ˙ , 7 , 3 | 3 , 2 , 1 | 7 ,

------------------------------- ta don

b 5 , 6 , 7 | 1, 2, 3 | ˙ , 2 , 1 | 5 , 5 , o | . | 5 ,

ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4, ˙, 3 | 4, 3, 2 |
ra din di ra din don don don, dan di ra din
ç i̇, 2 | 3, 2, 1 | 7 | i̇ | 2, ˙, 1 | 2, 1, 7 |
don don don don dan di ra din
b ., . | 5 | 5 | i̇ | 6, ˙, i̇ | 4, 2, 5 |

don don don.
d 3 | 3 | 3, ˙, d. 𝄋
don don don.
d i̇ | 1 | 1, ˙, d. 𝄋
don don don don don don don.
b 1, 3, 5 | i̇, 5, 3 | 1, ˙, b. 𝄋

Campa na che ſo na da lu ———— to è da feſ-

d 5 | 5, 32, 34 | 5, 32, 34 | 5 | ˙, 4, 3 | 4,

Campa na che ſo na da lu ———— to è da feſ-

d 3, | 3, 17, i2 | 3, 17, i2 | 3 | ˙, ˙2, 1 | 2,

Fa romper la teſ-

b o | ˙ | ˙ | ˙, ˙, 6 | 6, 6, 6 | 2,

———————————— ta, din di

d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 23 | 4. | ˙, 3, 2 | 3, 3, 3 | 3,

———————————— ta, din di

d 7 6, 7 i | 2, 7 6, 7 i | 2 | ˙, 1, 7 | i, 1, 1 | 1,

ta Fa romper la teſta

c 2, o | : | ˙, ˙, 5 | 5, 5, 5 | i, 1, o | ˙,

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tef-

d 2, 1 | 7, i, 2 | 3, 2, 1 | 7, ·, 3 | 3, 2, 3 | 4,

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tef-

d 7, 6 | 5̸, 6, 7 | i, 7, 6 | 5̸, ·, i | 1, 7, i | 2,

don don don, Fa romper la tef-

b o, · | 3 | 3 | 3, ·, 3 | 6, 7, i | 2,

- -

d ·, · | · 5, 4 3, 4 2 | 3 | · 4, 3 2, 3 1 | 2 |

- -

d ·, · | · 3, 2 1, 2 7 | i | · 2, 1 7, i 6 | 7 |

- -

b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, i, 2 |

------------ta din di ra din di ra din di ra din
d · 3, 2 1, 2 7 | 1, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 |
------------ta din di ra din di ra din di ra din
c · 1, 7 6, 7 5 | 6, 6, 1 | 1, 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 |
----------------ta don don
b 3, 4, 5 | 6, 6, 0 | : | . 3 | 3 |

don don don dan di ra din don
d 7 | 1 | 2, ·, 1 | 2, 1, 7 | 1 |
don don don dan di ra din don
c 5 | 6 | 7, ·, 6 | 7, 6, 5 | 6 |
don don don dan di ra din don don don
b 3 | 6 | 4, ·, 1 | 4, 2, 3 | 6, 1, 3 |

```
     don       don.
d    1       | 1 , · , d ||
     don       don.
c    6       | 6 , · , c ||
  don  don  don  don.
b  6 ,  3 ,  1 | 6 , · , a ||
```

ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

Vivement.

Mi

```
Symphonie.       2 || c o . 5 , 5 . 1 | 1 7 6 , 5 6 4 5 | 3 . 2 , 1 2 3 4 |
Basse-continue.    || b o 1 , 3 1 | 5 5 , 7 5 | 1 1 , 1 1 |
```

ame des mortels & des Dieux doit être le vain-

b 2, 2 1 7 | 1, 1 2 | 3, 1 | 6, 6 6 7 |

a 5, 4 | 3, 2 | 1, 3 | 2, 2

c 0, 5 3 | 6 4 1 1, 4 6 | 5 1 1, 5 3 |

queur, chaque inf-

b 5, 0 | | , 5 5 |

a 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, 4 6 | 5 1 1, 5 3 | 6 6 4, 7 7 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 |

tant il m'en flam - - - - - - - - - - - - - - me

b 6, 7 1 | 5, 6 5 | 5, 4 3 | 3 |

a 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 2 2, 5 5 | 1, 0 |

c 1, o | o 4 3, 2 4 6 1 | 7 2 5, o | | 2 5 7,
d'une nouvel - le ar deur, il m'enflam- - -
b 6, 6 5 | 5, 4 3 | 2 | 2, 2 | 2
a 4, 5 | 6, 4 | 5 | o | 5

c, 6 1 4 6 | 7 2 5 6, 6 5 6 | 7 2 5 6, 6 5 6 | 7 2 7,
- - - - - - - - - - me il m'en flam-
c, | 2 o | 2, 2 | 5,
b, 4 2 | 3 5, 4 2 | 5 5, 4 2 | 7,

c, 5 7 2 5 | 3 4, 4 3 4 | 5 2 2, o | o 2,
- -
b, 6 4 5 | 6 5 4 5, 6 7 5 6 | 7 2 5 7, 6 1 4 6 | 7 2 5 6,
a, 1 | 1, 2 | 5 5, 4 2 | 5 5

b 1, 2 1 2 | 3 5 3, 1 | 5 3, 5 | 4 1, 4 3 | 2 5 1, 6 |
flam- -
b 3, 4 3 4 | 5, 6 5 6 | 7, 1 5 7 | 6, 7 6 7 | 1, 2 6 1 |
a 6 6, 0 6 | 3, 0 | 3 3, 3 3 | 4, 0 | 4 4, 4 4 |

d 4 1, 5 | 4 3, 4 | 3 2, 2 3 | 7 2 5, 2 7 5 2 | 7, 1 |
- - - me d'une nou- velle ar- deur il m'en-
c 7, 5 | 6, 7 1 | 1, 7 1 | 2 | 4, 3 |
b 5, 3 | 4, 3 2 | 5, 1 | 5 | 0 |

c 5 | 0 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 1 2 | 3 5 1 2, 2 1 2 |
flam me il m'en-
c 2, 5 | 5 | 0 | 5, 5 |
a 5, 4 | 3 1, 7 5 | 1 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 3, 1 3 5 1 | 6 7, 7 6 7 | 1 5 5, o |
flam- -
b 1, 2 7 1 | 2 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 5 1 3, 2 4 7 2 |
a 3 | 4, 5 | 1 1, 7 5 |
e o 5, 5 | o, 5 | 6 5, 4 3 2 1 | 4 |
- me il m'en-
c 3 5 1 2, 2 1 2 | 3 4 3, 1 2 5 7 | 6, 6 o | 1, 1 |
b 1 1, 7 5 | 1, 1 | 4, 6 | 1 7, 6 5 4 3 |
d o 6 5, 4 3 2 1 | 7 2 1, 7 1 7 6 | 5 | 2, 3 4 |
flam- me d'une nou-
c 4 | | , 4 o | 7, 5 1 |
b 2 | 5 | o 5 6, 7 1 2 3 | 4, 3 1 |

d 3, 2 · 1 | 1, o 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |
vel- - le ardeur
c 1, 7 · 1 | 1 | o | |
b 5, 5 | 1 1, 1 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6, · 7 1 | 2 1, · 7 6 |
a 4 4, 4 4 | 1, o | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 |

c 7 6, 5 5 2 4 | 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |
a 5, o | o 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.
a 1 1, 7 5 | 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.

Je m'abandonne à mon amour extrême, & je

c 0 . 3, 3 6 | 5 | 6, 7 . 1 | 2, . 7 | 1 | 6, 1 . 2 |

a 6, 1 6 | 3, 2 | 1, 2 . 1 | 7, 3 | 6 | 0, 6 |

c 0 | . 3 6 1, 7 3 5 7 | 1 3 6 7, 7 . 6 7 | 1 3 6 7,

fixe à jamais -

c 7, 7 . 6 | 3 | | ,

b 5, 4 | 3 6, 5 3 | 6 6, 5 3 | 6 ,

c, 7 . 6 7 | 1 3 1, 6 1 4 6 | 3, 2 . 3 | 3 | 5 5, 5 5 |

mes plaisirs en ces lieux : C'est où l'on

c, 7 . 1 | 7, . 6 5 | 5, 4 . 3 | 3 | 1, 1 . 5 |

a, 5 | 6 | 7, 7 | 3 | 3 3, 3 3 |

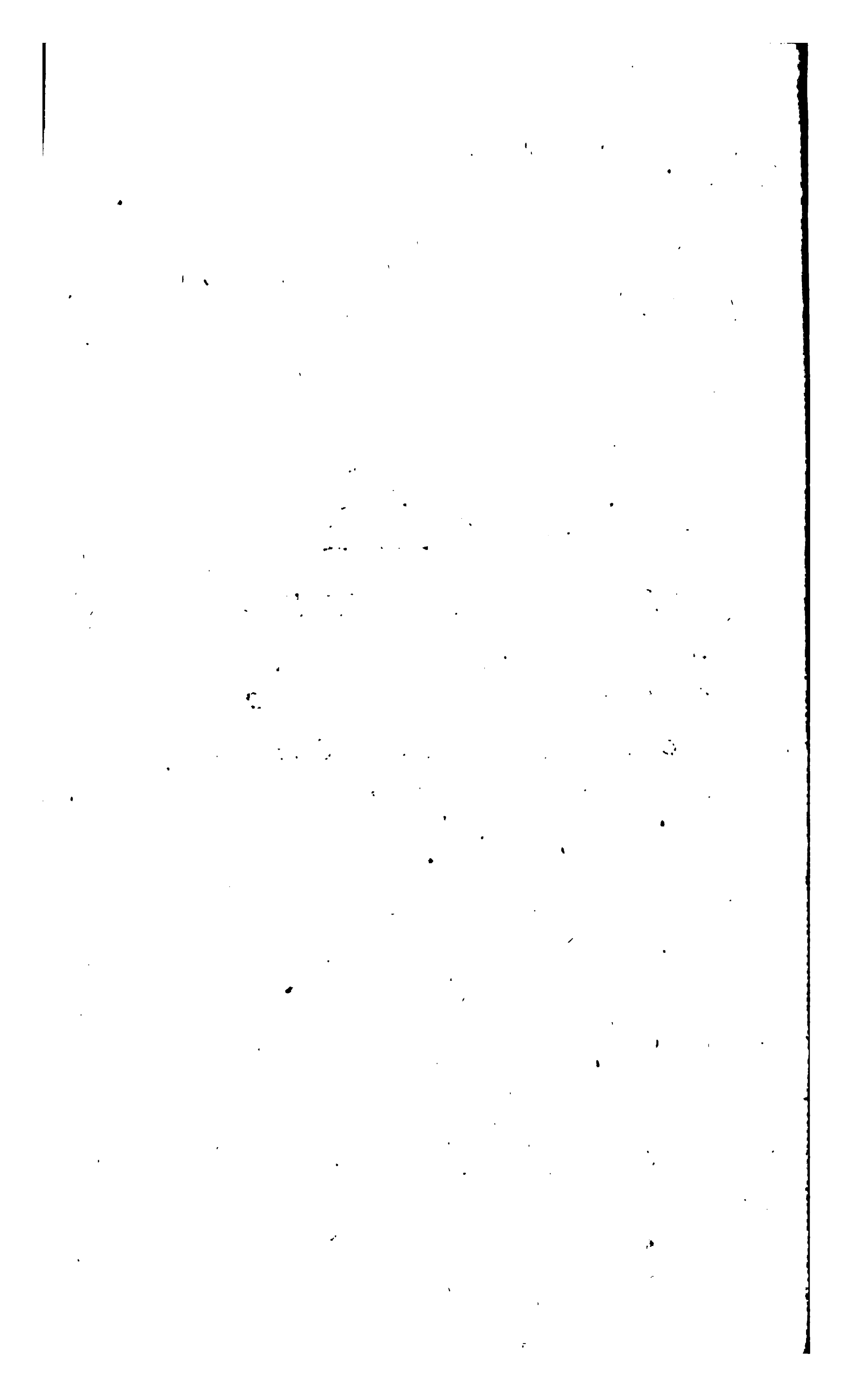
c 5 5, 4 3 | 2, 6 | . | 7 7, 7 7 | 3 | 6,
ai me que font les Cieux : c'est où l'on aime que
b 6, 6 o | 2, 1 2 | 7 | 3, 3 7 | 1, 1 o | 2,
b 4, o | 44, 44 | 5, o | 5#, 5# | 6, 5 | 4,

c, . 6 7 | 5# | o . 5, 5 . 1 | 176, 5645 | 317, 6543 |
font les Cieux. L'ob jet qui
c, 1 2 | 3 | o | , 5 | 5, 1 |
b, | 3 | o | o5, 75 | 11, 31 |

ESSAI

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,

Où il est parlé de la Mélodie & de l'Imitation musicale.



ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,

CHAPITRE I.

Des divers moyens de communiquer nos pensées.

LA parole distingue l'homme entre les animaux : le langage distingue les nations entr'elles ; on ne connoît d'où est un homme qu'après qu'il a parlé. L'usage & le besoin font apprendre à chacun la langue de son pays ; mais qu'est-ce qui fait que cette langue est celle de son pays & non pas d'un autre ? Il faut bien remonter, pour le dire, à quelque raison qui tienne au local, & qui soit antérieure aux moeurs mêmes : la parole étant la premiere institution sociale ne doit sa forme qu'à des causes naturelles.

Si-tôt qu'un homme fut reconnu par un autre pour un Etre sentant, pensant

& ſemblable à lui, le deſir ou le beſoin de lui communiquer ſes ſentimens & ſes penſées, lui en fit chercher les moyens. Ces moyens ne peuvent ſe tirer que des ſens, les ſeuls inſtrumens par leſquels un homme puiſſe agir ſur un autre. Voilà donc l'inſtitution des ſignes ſenſibles pour exprimer la penſée. Les inventeurs du langage ne firent pas ce raiſonnement, mais l'inſtinct leur en ſuggéra la conſéquence.

Les moyens généraux, par leſquels nous pouvons agir ſur les ſens d'autrui, ſe bornent à deux, ſavoir, le mouvement & la voix. L'action du mouvement eſt immédiate par le toucher ou médiate par le geſte ; la premiere ayant pour terme la longueur du bras, ne peut ſe tranſmettre à diſtance, mais l'autre atteint auſſi loin que le rayon viſuel. Ainſi reſtent ſeulement la vue & l'ouïe pour organes paſſifs du langage entre des hommes diſperſés.

Quoique la langue du geſte & celle de la voix ſoient également naturelles, toutefois la premiere eſt plus facile & dépend moins des conventions : car plus d'objets

frappent nos yeux que nos oreilles, & les figures ont plus de variété que les sons ; elles sont aussi plus expressives, & disent plus en moins de tems. L'amour dit-on, fut l'inventeur du dessein. Il put inventer aussi la parole, mais moins heureusement. Peu content d'elle, il la dédaigne, il a des manieres plus vives de s'exprimer. Que celle qui traçoit avec tant de plaisir l'ombre de son Amant, lui disoit de choses ! Quels sons eût-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette ?

Nos gestes ne signifient rien que notre inquiétude naturelle ; ce n'est pas de ceux-là que je veux parler. Il n'y a que les Européens qui gesticulent en parlant : on diroit que toute la force de leur langue est dans leurs bras ; ils y ajoutent encore celle des poumons & tout cela ne leur sert de gueres. Quand un Franc s'est bien démené, s'est bien tourmenté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment la pipe de sa bouche, dit deux mots à demi-voix, & l'écrase d'une sentence.

Depuis que nous avons appris à ges-

ticuler nous avons oublié l'art des pantomimes; par la même raison qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les ſymboles des Egyptiens. Ce que les anciens diſoient le plus vivement, ils ne l'exprimoient pas par des mots mais par des ſignes; ils ne le diſoient pas, ils le montroient.

Ouvrez l'hiſtoire ancienne vous la trouverez pleine de ces manieres d'argumenter aux yeux, & jamais elles ne manquent de produire un effet plus aſſuré que tous les diſcours qu'on auroit pu mettre à la place. L'objet offert avant de parler, ébranle l'imagination, excite la curioſité, tient l'eſprit en ſuſpens & dans l'attente de ce qu'on va dire. J'ai remarqué que les Italiens & les Provençaux, chez qui pour l'ordinaire le geſte précede le diſcours, trouvent ainſi le moyen de ſe faire mieux écouter & même avec plus de plaiſir. Mais le langage le plus énergique eſt celui où le ſigne a tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Traſibule abattant les têtes des pavots, Alexandre appliquant ſon cachet ſur la bouche de ſon favori, Diogene ſe pro-

menant devant Zénon ne parloient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eût aussi bien exprimé les mêmes idées? Darius engagé dans la Scythie avec son armée, reçoit de la part du Roi des Scythes une grenouille, un oiseau, une souris & cinq fleches : le Héraut remet son présent en silence & part. Cette terrible harangue fut entendue, & Darius n'eut plus grande hâte que de regagner son pays comme il put. Substituez une lettre à ces signes, plus elle sera menaçante, moins elle effrayera; ce ne sera plus qu'une gasconade dont Darius n'auroit fait que rire.

Quand le Lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de sa femme, il n'écrivit point aux Tribus d'Israël; il divisa le corps en douze pieces & les leur envoya. A cet horrible aspect, ils courent aux armes, en criant tout d'une voix : *non, jamais rien de tel n'est arrivé dans Israël, depuis le jour que nos Peres sortirent d'Egypte jusqu'à-ce jour.* Et la Tribu de Benjamin fut exterminée (*). De nos jours l'af-

(*) Il n'en resta que six cents hommes sans femmes ni enfans.

faire tournée en plaidoyers, en discussions, peut-être en plaisanteries, eût traîné en longueur, & le plus horrible des crimes fut enfin demeuré impuni. Le Roi Saül, revenant du labourage dépeça de même les bœufs de sa charrue & usa d'un signe semblable pour faire marcher Israël au secours de la ville de Jabès. Les Prophetes des Juifs, les Législateurs des Grecs offrant souvent au peuple des objets sensibles, lui parloient mieux par ces objets qu'ils n'eussent fait par de longs discours, & la maniere dont Athénée rapporte que l'orateur Hypéride fit absoudre la Courtisane Phryné, sans alléguer un seul mot pour sa défense, est encore une éloquence muette dont l'effet n'est pas rare dans tous les tems.

Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles : il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'Horace à cet égard. On voit même que les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchâsse le plus d'images, & les sons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils font l'effet des couleurs.

Mais lorsqu'il est question d'émouvoir

le cœur & d'enflammer les passions, c'est toute autre chose. L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même, où d'un coup-d'œil vous avez tout vu. Supposez une situation de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée, vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer; mais laissez-lui le tems de vous dire tout qu'elle sent, & bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scenes de tragédie font leur effet (*). La seule pantomime sans discours vous laissera presque tranquille; le discours sans geste vous arrachera des pleurs. Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accens, & ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe, pénétrent par lui jusqu'au fond du cœur,

(*) J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel sanglote à la tragédie, qui n'eût de ses jours pitié d'aucun malheureux. L'invention du Théâtre est admirable pour enorgueillir notre amour-propre de toutes les vertus que nous n'avons point.

y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, & nous font sentir ce que nous entendons. Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons.

Ceci me fait penser que si nous n'avions jamais eu que des besoins physiques, nous aurions fort bien pu ne parler jamais & nous entendre parfaitement, par la seule langue du geste. Nous aurions pu établir des sociétés peu différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui, ou qui même auroient marché mieux à leur but : nous aurions pu instituer des loix, choisir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, & faire en un mot, presque autant de choses que nous en faisons par le secours de la parole. La langue épistolaire des Salams (*) transmet, sans crainte des jaloux, les secrets de la galanterie orientale à travers les harems les

(*) Les Salams sont des multitudes de choses les plus communes, comme une orange, un ruban, du charbon, &c. dont l'envoi forme un sens connu de tous les Amans dans les pays où cette Langue est en usage.

mieux gardés. Les muets du Grand-Seigneur s'entendent entr'eux, & entendent tout ce qu'on leur dit par signes, tout aussi-bien qu'on peut le dire par le discours. Le sieur Pereyre, & ceux qui, comme lui, apprennent aux muets, non-seulement à parler, mais à savoir ce qu'ils disent, sont bien forcés de leur apprendre auparavant une autre langue non moins compliquée, à l'aide de laquelle ils puissent leur faire entendre celle-là.

Chardin dit qu'aux Indes, les Facteurs se prenant la main l'un à l'autre, & modifiant leurs attouchemens d'une maniere que personne ne peut appercevoir, traitent ainsi publiquement, mais en secret, toutes leurs affaires, sans s'être dit un seul mot. Supposez ces Facteurs aveugles, sourds & muets, ils ne s'entendront pas moins entr'eux. Ce qui montre que des deux sens par lesquels nous sommes actifs, un seul suffiroit pour nous former un langage.

Il paroît encore par les mêmes observations, que l'invention de l'art de communiquer nos idées, dépend moins des organes qui nous servent à cette com-

munication, que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ses organes à cet usage, & qui, si ceux-là lui manquoient, lui en feroit employer d'autres à la même fin. Donnez à l'homme une organisation tout aussi grossiere qu'il vous plaira ; sans doute il acquerra moins d'idées ; mais pourvu seulement qu'il y ait entre lui & ses semblables quelque moyen de communication, par lequel l'un puisse agir, & l'autre sentir, ils parviendront à se communiquer enfin tout autant d'idées qu'ils en auront.

Les animaux ont pour cette communication une organisation plus que suffisante, & jamais aucun d'eux n'en a fait cet usage. Voilà, ce me semble, une différence bien caractéristique. Ceux d'entr'eux qui travaillent & vivent en commun, les Castors, les Fourmis, les Abeilles, ont quelque langue naturelle pour s'entre-communiquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des Castors & celle des Fourmis sont dans le geste, & parlent seulement aux yeux. Quoi qu'il en soit, par cela même que les unes & les autres de ces lan-

gues sont naturelles, elles ne sont pas acquises ; les animaux qui les parlent les ont en naissant, ils les ont tous, & par-tout la même : ils n'en changent point, ils n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, soit en bien, soit en mal ; & pourquoi les animaux n'en font point. Cette seule distinction paroît mener loin : on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je serois curieux de voir cette explication.



CHAPITRE II.

Que la premiere invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des passions.

IL est donc à croire que les besoins dicterent les premiers gestes, & que les passions arracherent les premieres voix. En suivant, avec ces distinctions, la trace des faits, peut-être faudroit-il raisonner sur l'origine des langues tout autrement qu'on n'a fait jusqu'ici. Le génie des

langues orientales, les plus anciennes qui nous soient connues, dément absolument la marche didactique qu'on imagine dans leur composition. Ces langues n'ont rien de méthodique & de raisonné; elles sont vives & figurées. On nous fait du langage des premiers hommes des langues de Géometres, & nous voyons que ce furent des langues de Poëtes.

Cela dut être. On ne commença pas par raisonner, mais par sentir. On prétend que les hommes inventerent la parole pour exprimer leurs besoins; cette opinion me paroît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins, fut d'écarter les hommes & non de les rapprocher. Il le falloit ainsi pour que l'espece vînt à s'étendre, & que la terre se peuplât promptement, sans quoi le genre-humain se fût entassé dans un coin du monde, & tout le reste fût demeuré désert.

De cela seul il suit, avec évidence, que l'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes; il seroit absurde que de la cause qui les écarte, vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine? des besoins

moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colere, qui leur ont arraché les premieres voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler, on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître; mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un aggresseur injuste; la nature dicte des accens, des cris, des plaintes: voilà les plus anciens mots inventés, & voilà pourquoi les premieres langues furent chantantes & passionnées, avant d'être simples & méthodiques. Tout ceci n'est pas vrai, sans distinction, mais j'y reviendrai ci-après.



CHAPITRE III.

Que le premier langage dut être figuré.

COMME les premiers motifs qui firent parler l'homme, furent des passions, ses premieres expressions furent des Tropes.

Le langage figuré fut le premier à naître, le ſens propre fut trouvé le dernier. On n'appella les choſes de leur vrai nom, que quand on les vit ſous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poéſie; on ne s'aviſa de raiſonner que long-tems après.

Or, je ſens bien qu'ici le Lecteur m'arrête, & me demande comment une expreſſion peut être figurée avant d'avoir un ſens propre, puiſque ce n'eſt que dans la tranſlation du ſens que conſiſte la figure? Je conviens de cela; mais pour m'entendre il faut ſubſtituer l'idée que la paſſion nous préſente, au mot que nous tranſpoſons; car on ne tranſpoſe les mots que parce qu'on tranſpoſe auſſi les idées, autrement le langage figuré ne ſignifieroit rien. Je réponds donc par un exemple.

Un homme ſauvage en rencontrant d'autres, ſe ſera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands & plus forts que lui-même; il leur aura donné le nom de *Géans*. Après beaucoup d'expériences il aura reconnu que ces prétendus Géans n'étant ni plus grands, ni plus forts que lui, leur ſtature ne

convenoit

convenoit point à l'idée qu'il avoit d'abord attachée au mot de Géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux & à lui, tel, par exemple, que le nom d'*Homme*, & laissera celui de *Géant* à l'objet faux qui l'avoit frappé durant son illusion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorsque la passion nous fascine les yeux, & que la premiere idée qu'elle nous offre n'est pas celle de la vérité. Ce que j'ai dit des mots & des noms est sans difficulté pour les tours de phrases. L'image illusoire offerte par la passion, se montrant la premiere, le langage qui lui répondoit fut aussi le premier inventé ; il devint ensuite métaphorique quand l'esprit éclairé, reconnoissant sa premiere erreur, n'en employa les expressions que dans les mêmes passions qui l'avoient produite.





CHAPITRE IV.

Des caracteres distinctifs de la premiere Langue & des changemens qu'elle dût éprouver.

LES simples sons sortent naturellement du gosier, la bouche est naturellement plus ou moins ouverte; mais les modifications de la langue & du palais qui font articuler, exigent de l'attention, de l'exercice, on ne les fait point sans vouloir les faire, tous les enfans ont besoin de les apprendre, & plusieurs n'y parviennent pas aisément. Dans toutes les langues les exclamations les plus vives sont inarticulées; les cris, les gémissemens sont de simples voix; les muets, c'est-à-dire, les sourds, ne poussent que des sons inarticulés: le Pere Lami ne conçoit pas même que les hommes en eussent pu jamais inventer d'autres, si Dieu ne leur eût expressément appris à parler. Les articulations sont en petit nombre, les sons sont en nombre infini, les accens qui les marquent peuvent se mul-

tiplier de même ; toutes les notes de la Musique sont autant d'accens ; nous n'en avons, il est vrai, que trois ou quatre dans la parole, mais les Chinois en ont beaucoup davantage ; en revanche ils ont moins de consonnes. A cette source de combinaisons, ajoutez celle des tems ou de la quantité, & vous aurez non-seulement plus de mots, mais plus de syllabes diversifiées que la plus riche des langues n'en a besoin.

Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire & de la syntaxe, la premiere langue, si elle existoit encore, n'eût gardé des caracteres originaux qui la distingueroient de toutes les autres. Non-seulement tous les tours de cette langue devoient être en images, en sentimens, en figures ; mais dans sa partie méchanique elle devroit répondre à son premier objet, & présenter au sens, ainsi qu'à l'entendement, les impressions presque inévitables de la passion qui cherche à se communiquer.

Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auroient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées

effaçant l'hiatus des voyelles, suffiroient pour les rendre coulantes & faciles à prononcer. En revanche les sons seroient très-variés, & la diversité des accens multiplieroit les mêmes voix : la quantité, le rhythme, seroient de nouvelles sources de combinaisons; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations qui sont de convention, l'on chanteroit au lieu de parler; la plupart des mots radicaux seroient des sons imitatifs; ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y feroit sentir continuellement.

Cette langue auroit beaucoup de synonymes pour exprimer le même être par ses différens rapports (*); elle auroit peu d'adverbes & de mots abstraits pour exprimer ces mêmes rapports. Elle auroit beaucoup d'augmentatifs, de diminutifs, de mots composés, de particules explétives pour donner de la cadence aux

(*) On dit que l'Arabe a plus de mille mots différens pour dire *un chameau*, plus de cent pour dire *un glaive*, &c.

périodes, & de la rondeur aux phrases; elle auroit beaucoup d'irrégularités & d'anomalies, elle négligeroit l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie & à la beauté des sons; au lieu d'argumens elle auroit des sentences, elle persuaderoit sans convaincre, & peindroit sans raisonner; elle ressembleroit à la langue Chinoise, à certains égards; à la Grecque, à d'autres; à l'Arabe, à d'autres. Etendez ces idées dans toutes leurs branches, & vous trouverez que le Cratyle de Platon n'est pas si ridicule qu'il paroît l'être.

CHAPITRE V.

De l'Ecriture.

QUICONQUE étudiera l'histoire & le progrès des langues, verra que plus les voix deviennent monotones, plus les consonnes se multiplient, & qu'aux accens qui s'effacent, aux quantités qui s'égalisent, on supplée par des combinaisons

grammaticales & par de nouvelles articulations ; mais ce n'est qu'à force de tems que se font ces changemens. A mesure que les besoins croissent, que les affaires s'embrouillent, que les lumieres s'étendent, le langage change de caractere : il devient plus juste & moins passionné ; il substitue aux sentimens les idées, il ne parle plus au cœur, mais à la raison. Par-là-même l'accent s'éteint, l'articulation s'étend, la langue devient plus exacte, plus claire, mais plus traînante, plus sourde & plus froide. Ce progrès me paroît tout-à-fait naturel.

Un autre moyen de comparer les langues & de juger de leur ancienneté, se tire de l'écriture, & cela en raison inverse de la perfection de cet art. Plus l'écriture est grossiere, plus la langue est antique. La premiere maniere d'écrire n'est pas de peindre les sons, mais les objets mêmes, soit directement, comme faisoient les Mexicains, soit par des figures allégoriques, comme firent autrefois les Egyptiens. Cet état répond à la langue passionnée, & suppose déjà quelque société & des besoins que les passions ont fait naître.

La seconde maniere est de représenter les mots & les propositions par des caracteres conventionnels, ce qui ne peut se faire que quand la langue est tout-à-fait formée & qu'un peuple entier est uni par des loix communes; car il y a déjà ici double convention: telle est l'écriture des Chinois, c'est-là véritablement peindre les sons & parler aux yeux.

La troisieme est de décomposer la voix parlante à un certain nombre de parties élémentaires, soit vocales, soit articulées; avec lesquelles on puisse former tous les mots & toutes les syllabes imaginables. Cette maniere d'écrire, qui est la nôtre, a dû être imaginée par des peuples commerçans qui, voyageant en plusieurs pays, & ayant à parler plusieurs langues, furent forcés d'inventer des caracteres qui pussent être communs à toutes. Ce n'est pas précisément peindre la parole, c'est l'analyser.

Ces trois manieres d'écrire répondent assez exactement aux trois divers états, sous lesquels on peut considérer les hommes rassemblés en nations. La peinture des objets convient aux peuples sauva

ges; les ſignes des mots & des propoſitions aux peuples barbares, & l'alphabet aux peuples policés.

Il ne faut donc pas penſer que cette derniere invention ſoit une preuve de la haute antiquité du peuple inventeur. Au contraire, il eſt probable que le peuple qui l'a trouvée avoit en vue une communication plus facile avec d'autres peuples parlant d'aûtres langues, leſquels du moins étoient ſes contemporains & pouvoient être plus anciens que lui. On ne peut pas dire la même choſe des deux autres méthodes. J'avoue, cependant, que ſi l'on s'en tient à l'hiſtoire & aux faits connus, l'écriture par alphabet paroît remonter auſſi haut qu'aucune autre. Mais il n'eſt pas ſurprenant que nous manquions de monumens des tems où l'on n'écrivoit pas.

Il eſt peu vraiſemblable que les premiers qui s'aviſerent de réſoudre la parole en ſignes élémentaires, aient fait d'abord des diviſions bien exactes. Quand ils s'apperçurent enſuite de l'inſuffiſance de leur analyſe, les uns, comme les Grecs, multiplierent les caracteres de leur alphabet, les autres ſe contenterent d'en varier le

sens ou le son par des positions ou combinaisons différentes. Ainsi paroissent écrites les inscriptions des ruines de Tchelminar, dont Chardin nous a tracé des Ectypes. On n'y distingue que deux figures ou caracteres (*), mais de diverses grandeurs & posés en différens sens. Cette langue inconnue & d'une antiquité presque effrayante, devoit pourtant être alors bien formée, à en juger par la perfection des arts qu'annoncent la beauté des caracteres (†) & les

(*) *Des gens s'étonnent*, dit Chardin, *que deux figures puissent faire tant de lettres, mais pour moi je ne vois pas là de quoi s'étonner si fort, puisque les lettres de notre Alphabet, qui sont au nombre de vingt-trois, ne sont pourtant composées que de deux lignes, la droite & la circulaire, c'est-à-dire, qu'avec un C & un I, on fait toutes les lettres qui composent nos mots.*

(†) *Ce caractere paroît fort beau & n'a rien de confus ni de barbare. L'on diroit que les lettres auroient été dorées; car il y en a plusieurs & sur-tout des Majuscules, où il paroît encore de l'or, & c'est assurément quelque chose d'admirable & d'inconcevable que l'air n'ait pu manger cette dorure durant tant de siecles. Du reste, ce n'est pas merveille qu'aucun de tous les Savans du monde n'aient jamais rien compris à cette écriture, puisqu'elle n'approche en aucune maniere d'aucune écriture qui soit venue à notre connoissance, au lieu que toutes les écritures connues aujourd'hui, excepté le Chinois, ont beaucoup d'affinité entr'elles, & paroissent venir de la même source. Ce qu'il y a en ceci de plus merveilleux, est que les Guebres qui sont les restes des Anciens Perses, & qui en conservent & perpétuent la Religion, non-seulement ne connoissent pas mieux*

monumens admirables où se trouvent ces inscriptions. Je ne sais pourquoi l'on parle si peu de ces étonnantes ruines : quand j'en lis la description dans Chardin, je me crois transporté dans un autre monde. Il me semble que tout cela donne furieusement à penser.

L'art d'écrire ne tient point à celui de parler. Il tient à des besoins d'une autre nature, qui naissent plus tôt ou plus tard selon des circonstances tout-à-fait indépendantes de la durée des peuples, & qui pourroient n'avoir jamais eu lieu chez des nations très-anciennes. On ignore durant combien de siecles l'art des Hyérogliphes fut peut-être la seule écriture des Egyptiens, & il est prouvé qu'une telle écriture peut suffire à un peuple policé, par l'exemple des Mexicains qui en avoient une encore moins commode.

---

ces caracteres que nous, mais que leurs caracteres n'y ressemblent pas plus que les nôtres. D'où il s'ensuit, ou que c'est un caractere de cabale ; ce qui n'est pas vraisemblable, puisque ce caractere est le commun & naturel de l'édifice en tous endroits, & qu'il n'y en a pas d'autres du même ciseau ; ou qu'il est d'une si grande antiquité que nous n'oserions presque le dire. En effet, Chardin feroit présumer, sur ce passage, que du tems de Cirus & des Mages, ce caractere étoit déjà oublié, & tout aussi peu connu qu'aujourd'hui.

En comparant l'alphabet Cophte à l'alphabet Syriaque ou Phénicien, on juge aisément que l'un vient de l'autre, & il ne seroit pas étonnant que ce dernier fût l'original, ni que le peuple le plus moderne eût à cet égard instruit le plus ancien. Il est clair aussi que l'alphabet Grec vient de l'alphabet Phénicien ; l'on voit même qu'il en doit venir. Que Cadmus ou quelque autre l'ait apporté de Phénicie, toujours paroît-il certain que les Grecs ne l'allerent pas chercher & que les Phéniciens l'apporterent eux-mêmes : car, des peuples de l'Asie & de l'Afrique, ils furent les premiers & presque les seuls (*) qui commercerent en Europe, & ils vinrent bien plutôt chez les Grecs que les Grecs n'allerent chez eux : ce qui ne prouve nullement que le peuple Grec ne soit pas aussi ancien que le peuple de Phénicie.

D'abord les Grecs n'adopterent pas seulement les caracteres des Phéniciens, mais même la direction de leurs lignes de

(*) Je compte les Carthaginois pour Phéniciens, puisqu'ils étoient une colonie de Tyr.

droite à gauche. Enſuite ils s'aviſerent d'écrire par ſillons, c'eſt-à-dire, en retournant de la gauche à la droite, puis de la droite à la gauche alternativement (*). Enfin ils écrivirent comme nous faiſons aujourd'hui en recommençant toutes les lignes de gauche à droite. Ce progrès n'a rien que de naturel : l'écriture par ſillons eſt ſans contredit la plus commode à lire. Je ſuis même étonné qu'elle ne ſe ſoit pas établie avec l'impreſſion, mais étant difficile à écrire à la main, elle dut s'abolir quand les manuſcrits ſe multiplierent.

Mais bien que l'alphabet Grec vienne de l'alphabet Phénicien, il ne s'enſuit point que la langue Grecque vienne de la Phénicienne. Une de ces propoſitions ne tient point à l'autre, & il paroît que la langue Grecque étoit déjà fort ancienne, que l'art d'écrire étoit récent & même imparfait chez les Grecs. Juſqu'au ſiége de Troye ils n'eurent que ſeize lettres, ſi

(*) V. Pauſanias Arcad. Les Latins, dans les commencemens, écrivirent de même, & de-là, ſelon Marius Victorinus, eſt venu le mot de *verſus*.

toutefois ils les eurent. On dit que Palamede en ajouta quatre & Simonide les quatre autres. Tout cela est pris d'un peu loin. Au contraire le Latin, langue plus moderne, eut presque dès sa naissance un alphabet complet, dont cependant les premiers Romains ne se servoient gueres, puisqu'ils commencerent si tard d'écrire leur histoire, & que les lustres ne se marquoient qu'avec des clous.

Du reste il n'y a pas une quantité de lettres ou élémens de la parole absolument déterminée; les uns en ont plus les autres moins, selon les langues & selon les diverses modifications qu'on donne aux voix & aux consonnes. Ceux qui ne comptent que cinq voyelles se trompent fort : les Grecs en écrivoient sept, les premiers Romains six (*), MM. de Port-Royal en comptent dix, M. Duclos dix-sept, & je ne doute pas qu'on n'en trouvât beaucoup davantage si l'habitude avoit rendu l'oreille plus sensible & la bouche

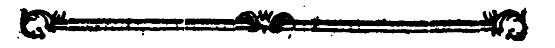
(*) *Vocales quas Græcè septem, Romulus sex, usus posterior quinque commemorat, y velut græca rejecta.* Mart. Capel. L. III.

plus exercée aux diverses modifications, dont elles sont susceptibles. A proportion de la délicatesse de l'organe, on trouvera plus ou moins de modifications, entre l'*a* aigu & l'*o* grave, entre l'*i* & l'*e* ouvert, &c. C'est ce que chacun peut éprouver en passant d'une voyelle à l'autre par une voix continue & nuancée; car on peut fixer plus ou moins de ces nuances & les marquer par des caracteres particuliers, selon qu'à force d'habitude on s'y est rendu plus ou moins sensible; & cette habitude dépend des sortes de voix usitées dans le langage, auxquelles l'organe se forme insensiblement. La même chose peut se dire à-peu-près des lettres articulées ou consonnes. Mais la plupart des nations n'ont pas fait ainsi. Elles ont pris l'alphabet les unes des autres, & représenté par les mêmes caracteres, des voix & des articulations très-différentes. Ce qui fait que, quelque exacte que soit l'orthographe, on lit toujours ridiculement une autre langue que la sienne, à moins qu'on n'y soit extrêmement exercé.

L'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altere;

elle n'en change pas les mots mais le génie; elle ſubſtitue l'exactitude à l'expreſſion. L'on rend ſes ſentimens quand on parle & ſes idées quand on écrit. En écrivant on eſt forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force, & il n'eſt pas poſſible qu'une langue qu'on écrit garde long-tems la vivacité de celle qui n'eſt que parlé. On écrit les voix & non pas les ſons : or dans une langue accentuée ce ſont les ſons, les accens, les inflexions de toute eſpece qui font la plus grande énergie du langage; & rendent une phraſe, d'ailleurs commune, propre ſeulement au lieu où elle eſt. Les moyens qu'on prend pour ſuppléer à celui-là, étendent, alongent la langue écrite, & paſſant des livres dans le diſcours énervent la parole même (*). En diſant tout comme on l'écriroit on ne fait plus que lire en parlant.

(*) Le meilleur de ces moyens, & qui n'auroit pas ce défaut, feroit la ponctuation, ſi on l'eût laiſſée moins im-



CHAPITRE VI.

S'il est probable qu'Homere ait sû écrire.

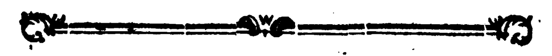
QUOI qu'on nous dise de l'invention de l'alphabet Grec, je la crois beaucoup plus moderne qu'on ne la fait, & je fonde principalement cette opinion sur le caractere de la langue. Il m'est venu bien souvent dans l'esprit de douter non-seulement qu'Homere sût écrire ; mais même qu'on écrivît de son tems. J'ai grand regret que ce doute soit si formellement démenti par l'histoire de Bellerophon dans l'Iliade ; comme j'ai le malheur aussi bien que le Pere Hardouin d'être un peu obstiné dans mes

parfaite. Pourquoi, par exemple, n'avons-nous pas de point vocatif ? Le point interrogant que nous avons étoit beaucoup moins nécessaire ; car, par la seule construction, on voit si l'on interroge ou si l'on n'interroge pas, au moins dans notre langue. *Venez-vous* & *vous venez* ne sont pas la même chose. Mais comment distinguer, par écrit, un homme qu'on nomme d'un homme qu'on appelle ? C'est-là vraiment une équivoque qu'eût levé le point vocatif. La même équivoque se trouve dans l'ironie, quand l'accent ne la fait pas sentir.

mes paradoxes, si j'étois moins ignorant, je serois bien tenté d'étendre mes doutes sur cette histoire même, & de l'accuser d'avoir été sans beaucoup d'examen interpollée par les compilateurs d'Homere. Non-seulement dans le reste de l'Iliade on voit peu de traces de cet art; mais j'ose avancer que toute l'Odissée n'est qu'un tissu de bêtises & d'inepties qu'une lettre ou deux eussent réduit en fumée, au lieu qu'on rend ce poëme raisonnable & même assez bien conduit, en supposant que ses héros aient ignoré l'écriture. Si l'Iliade eût été écrite, elle eût été beaucoup moins chantée, les Rhapsodes eussent été moins recherchés & se seroient moins multipliés. Aucun autre Poëte n'a été ainsi chanté, si ce n'est le Tasse à Venise, encore n'est-ce que par les Gondoliers qui ne sont pas grands lecteurs. La diversité des dialectes employés par Homere forme encore un préjugé très-fort. Les dialectes distingués par la parole se rapprochent & se confondent par l'écriture, tout se rapporte insensiblement à un modele commun. Plus une nation lit & s'instruit, plus ses dialectes s'effacent, & enfin ils

ne reſtent plus qu'en forme de jargon chez le peuple, qui lit peu & qui n'écrit point.

Or, ces deux Poëmes étant poſtérieurs au ſiége de Troye, il n'eſt gueres apparent que les Grecs qui firent ce ſiége connuſſent l'écriture, & que le Poëte qui le chanta ne la connût pas. Ces Poëmes reſterent long-tems écrits, ſeulement dans la mémoire des hommes; ils furent raſſemblés par écrit aſſez tard & avec beaucoup de peine. Ce fut quand la Grece commença d'abonder en livres & en poéſie écrite, que tout le charme de celle d'Homere ſe fit ſentir par comparaiſon. Les autres Poëtes écrivoient, Homere ſeul avoit chanté, & ces chants divins n'ont ceſſé d'être écoutés avec raviſſement que quand l'Europe s'eſt couverte de barbares, qui ſe ſont mêlés de juger ce qu'ils ne pouvoient ſentir.



CHAPITRE VII.

De la Prosodie moderne.

NOus n'avons aucune idée d'une langue sonore & harmonieuse, qui parle autant par les sons que par les voix. Si l'on croit suppléer à l'accent par les accens on se trompe : on n'invente les accens que quand l'accent est déjà perdu (*). Il y a plus ; nous croyons avoir

(*) Quelques Savans prétendent, contre l'opinion commune & contre la preuve tirée de tous les anciens manuscrits, que les Grecs ont connu & pratiqué dans l'écriture les signes appellés accens, & ils fondent cette opinion sur deux passages que je vais transcrire l'un & l'autre ; afin que le lecteur puisse juger de leur vrai sens.

Voici le premier tiré de Cicéron, dans son traité de l'Orateur, liv. III. N°. 44.

Hanc diligentiam subsequitur modus etiam & forma verborum, quod jam vereor ne huic Catulo videatur esse puerile. Versus enim veteres illi in hac solutâ oratione propemodum, hoc est, numeros quosdam, nobis esse adhibendos putaverunt. Interspirationis enim, non defatigationis nostræ ; neque librariorum notis, sed verborum & sententiarum modò, interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt : idque Princeps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem, delectationis, atque aurium causâ (quemadmodum scribit discipulus ejus Naucrates) numeris adstringeret.

des accens dans notre langue, & nous n'en avons point : nos prétendus accens ne sont que des voyelles ou des signes de quantité; ils ne marquent aucune variété de sons. La preuve est que ces accens se rendent tous, ou par des tems inégaux, ou par des modifications des le-

Namque hæc duo, musici, qui erant quondam iidem poëtæ, machinati ad voluptatem sunt versum, atque cantum, ut & verborum numero, & vocum modo, delectatione vincerent aurium satietatem. Hæc igitur duo, vocis dico moderationem, & verborum conclusionem quoad orationis severitas pati possit, à poëticâ ad eloquentiam traducenda duxerunt.

Voici le second tiré d'Isidore, dans ses Origines. L. I. C. 20.

Præterea quadam sententiarum nota apud celeberrimos auctores fuerunt, quasque antiqui ad distinctionem scripturarum carminibus & historiis apposuerunt. Nota, est figura propria in littera modum posita, ad demonstrandum unamquamque verbi sententiarumque ac versuum rationem. Notæ autem versibus apponuntur, numero XXVI. quæ sunt nominibus infra scriptis, &c.

Pour moi, je vois-là que du tems de Cicéron, les bons Copistes pratiquoient la séparation des mots, & certains signes équivalens à notre ponctuation. J'y vois encore l'invention du nombre & de la déclamation de la prose attribuée à Isocrate. Mais je n'y vois point du tout les signes écrits, les accens, & quand je les y verrois, on n'en pourroit conclure qu'une chose que je ne dispute pas & qui rentre tout-à-fait dans mes principes; savoir que, quand les Romains commencerent à étudier le Grec, les Copistes, pour leur en indiquer la prononciation, inventerent les signes des accens, des esprits & de la prosodie, mais il ne s'ensuivroit nullement que ces signes fussent en usage parmi les Grecs qui n'en avoient aucun besoin.

vres, de la langue ou du palais qui font la diverſité des voix, aucun par des modifications de la glote qui font la diverſité des ſons. Ainſi quand notre circonflexe n'eſt pas une ſimple voix, il eſt une longue ou il n'eſt rien. Voyons à préſent ce qu'il étoit chez les Grecs.

Denis d'Halycarnaſſe dit, que l'élévation du ton dans l'accent aigu & l'abaiſſement dans le grave étoient une quinte; ainſi l'accent proſodique étoit auſſi muſical, ſurtout le circonflexe, où la voix après avoir monté d'une quinte deſcendoit d'une autre quinte ſur la même ſyllabe (*). On voit aſſez par ce paſſage & par ce qui s'y rapporte, que M. Duclos ne reconnoît point d'accent muſical dans notre langue, mais ſeulement l'accent proſodique & l'accent vocal; on y ajoute un accent orthographique qui ne change rien à la voix, ni au ſon, ni à la quantité, mais qui tantôt indique une lettre ſupprimée comme le circonflexe, & tantôt fixe le ſens équivoque d'un monoſyllabe, tel

(*) M. Duclos, Rem. ſur la gram. génér. & raiſonnée, p. 30.

que l'accent prétendu grave qui distingue *où* adverbe de lieu, de *ou* particule disjonctive, & *à* pris pour article du même *a* pris pour verbe ; cet accent distingue à l'œil seulement ces monosyllabes, rien ne les distingue à la prononciation (†). Ainsi la définition de l'accent que les François ont généralement adoptée, ne convient à aucun des accens de leur langue.

Je m'attends bien que plusieurs de leurs grammairiens, prévenus que les accens marquent élévation ou abaissement de voix, se récrieront encore ici au paradoxe, & faute de mettre assez de soins à l'expérience, ils croiront rendre par les modifications de la glote ces mêmes accens qu'ils rendent uniquement en variant les ouvertures de la bouche ou les positions de la langue. Mais voici ce que j'ai à leur dire pour constater l'ex-

(†) On pourroit croire que c'est par ce même accent que les Italiens distinguent, par exemple, *è* verbe de *e* conjonction ; mais le premier se distingue à l'oreille par un son plus fort & plus appuyé, ce qui rend vocal l'accent dont il est marqué : observation que le Buonmattei a eu tort de ne pas faire.

périence & rendre ma preuve ſans replique.

Prenez exactement avec la voix l'uniſſon de quelque inſtrument de Muſique, & ſur cet uniſſon prononcez de ſuite tous les mots françois les plus diverſement accentués que vous pourrez raſſembler ; comme il n'eſt pas ici queſtion de l'accent oratoire, mais ſeulement de l'accent grammatical, il n'eſt pas même néceſſaire que ces divers mots aient un ſens ſuivi. Obſervez en parlant ainſi, ſi vous ne marquez pas ſur ce même ſon tous les accens auſſi ſenſiblement, auſſi nettement que ſi vous prononciez ſans gêne en variant votre ton de voix. Or, ce fait ſuppoſé, & il eſt inconteſtable, je dis que puiſque tous vos accens s'expriment ſur le même ton, ils ne marquent donc pas des ſons différens. Je n'imagine pas ce qu'on peut répondre à cela.

Toute langue où l'on peut mettre pluſieurs airs de Muſique ſur les mêmes paroles, n'a point d'accent muſical déterminé. Si l'accent étoit déterminé, l'air le ſeroit auſſi. Dès que le chant eſt arbitraire, l'accent eſt compté pour rien.

Les langues modernes de l'Europe sont toutes du plus au moins dans le même cas. Je n'en excepte pas même l'italienne. La langue italienne, non plus que la françoise, n'est point par elle-même une langue musicale. La différence est seulement que l'une se prête à la Musique, & que l'autre ne s'y prête pas.

Tout ceci mene à la confirmation de ce principe, que par un progrès naturel toutes les langues lettrées doivent changer de caractere & perdre de la force en gagnant de la clarté; que plus on s'attache à perfectionner la grammaire & la logique, plus on accélere ce progrès, & que pour rendre bientôt une langue froide & monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle.

On connoît les langues dérivées par la différence de l'orthographe à la prononciation. Plus les langues sont antiques & originales, moins il y a d'arbitraire dans la maniere de les prononcer, par conséquent moins de complication de caracteres pour déterminer cette prononciation. *Tous les signes prosodiques des anciens*,

dit M. Duclos, *supposé que l'emploi en fût bien fixé, ne valoient pas encore l'usage.* Je dirai plus; ils y furent substitués. Les anciens Hébreux n'avoient ni points, ni accens, ils n'avoient pas même des voyelles. Quand les autres Nations ont voulu se mêler de parler Hébreu, & que les Juifs ont parlé d'autres langues, la leur a perdu son accent; il a fallu des points, des signes pour le régler, & cela a bien plus rétabli le sens des mots que la prononciation de la langue. Les Juifs de nos jours, parlant Hébreu, ne seroient plus entendus de leurs ancêtres.

Pour savoir l'Anglois, il faut l'apprendre deux fois, l'une à le lire, & l'autre à le parler. Si un Anglois lit à haute voix, & qu'un étranger jette les yeux sur le livre, l'étranger n'apperçoit aucun rapport entre ce qu'il voit & ce qu'il entend. Pourquoi cela? parce que l'Angleterre ayant été successivement conquise par divers peuples, les mots se sont toujours écrits de même, tandis que la maniere de les prononcer a souvent changé. Il y a bien de la différence entre les signes qui déterminent le sens de l'écriture &

ceux qui reglent la prononciation. Il seroit aisé de faire avec les seules consonnes une langue fort claire par écrit, mais qu'on ne sauroit parler. L'Algebre a quelque chose de cette langue-là. Quand une langue est plus claire par son orthographe què par sa prononciation, c'est un signe qu'elle est plus écrite que parlée; telle pouvoit être la langue savante des Egyptiens; telles sont pour nous les langues mortes. Dans celles qu'on charge de consonnes inutiles, l'écriture semble même avoir précédé la parole, & qui ne croiroit la Polonoise dans ce cas-là? Si cela étoit, le Polonois devroit être la plus froide de toutes les langues.



CHAPITRE VIII.

Différence générale & locale dans l'Origine des Langues.

TOUT ce que j'ai dit jusqu'ici convient aux langues primitives en général, & aux progrès qui résultent de leur durée, mais n'explique ni leur origine, ni

leurs différences. La principale cauſe qui les diſtingue eſt locale, elle vient des climats où elles naiſſent, & de la maniere dont elles ſe forment; c'eſt à cette cauſe qu'il faut remonter pour concevoir la différence générale & caractériſtique qu'on remarque entre les langues du midi & celles du nord. Le grand défaut des Européens eſt de philoſopher toujours ſur les origines des choſes, d'après ce qui ſe paſſe autour d'eux. Ils ne manquent point de nous montrer les premiers hommes, habitant une terre ingrate & rude, mourant de froid & de faim, empreſſés à ſe faire un couvert & des habits; ils ne voient par-tout que la neige & les glaces de l'Europe; ſans ſonger que l'eſpece humaine, ainſi que toutes les autres, a pris naiſſance dans les pays chauds, & que ſur les deux tiers du globe l'hiver eſt à peine connu. Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de ſoi; mais pour étudier l'homme il faut apprendre à porter ſa vue au loin; il faut d'abord obſerver les différences pour découvrir les propriétés.

Le genre-humain né dans les pays chauds,

s'étend de-là dans les pays froids; c'est dans ceux-ci qu'il se multiplie & reflue ensuite dans les pays chauds. De cette action & réaction, viennent les révolutions de la terre & l'agitation continuelle de ses habitans. Tâchons de suivre dans nos recherches l'ordre même de la nature. J'entre dans une longue digression sur un sujet si rebattu qu'il en est trivial, mais auquel il faut toujours revenir malgré qu'on en ait pour trouver l'origine des institutions humaines.



CHAPITRE IX.

Formation des Langues Méridionales.

DANS les premiers tems (*) les hommes épars sur la face de la terre n'avoient de société que celle de la famille, de loix que celles de la nature, de langue

(*) J'appelle les premiers tems ceux de la dispersion des hommes, à quelque âge du genre-humain qu'on veuille en fixer l'époque.

que le geste & quelques sons inarticulés (†). Ils n'étoient liés par aucune idée de fraternité commune, & n'ayant aucun arbitre que la force, ils se croyoient ennemis les uns des autres. C'étoient leur foiblesse & leur ignorance qui leur donnoient cette opinion. Ne connoissant rien, ils craignoient tout, ils attaquoient pour se défendre. Un homme abandonné seul sur la face de la terre, à la merci du genre-humain, devoit être un animal féroce. Il étoit prêt à faire aux autres tout le mal qu'il craignoit d'eux. La crainte & la foiblesse sont les sources de la cruauté.

Les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumieres. La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme, resteroit éternellement inactive

(†) Les véritables langues n'ont point une origine domestique, il n'y a qu'une convention plus générale & plus durable qui les puisse établir. Les Sauvages de l'Amérique ne parlent presque jamais que hors de chez eux; chacun garde le silence dans sa cabane, il parle par signes à sa famille, & ces signes sont peu fréquens, parce qu'un Sauvage est moins inquiet, moins impatient qu'un Européen, qu'il n'a pas tant de besoins, & qu'il prend soin d'y pourvoir lui-même.

ſans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laiſſons-nous émouvoir à la pitié ? En nous tranſportant hors de nous-mêmes ; en nous identifiant avec l'être ſouffrant. Nous ne ſouffrons qu'autant que nous jugeons qu'il ſouffre ; ce n'eſt pas dans nous, c'eſt dans lui que nous ſouffrons. Qu'on ſonge combien ce tranſport ſuppoſe de connoiſſances acquiſes ! Comment imaginerois-je des maux dont je n'ai nulle idée ? comment ſouffrirois-je en voyant ſouffrir un autre, ſi je ne ſais pas même qu'il ſouffre, ſi j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui & moi ? Celui qui n'a jamais réfléchi, ne peut pas être ni clément, ni juſte, ni pitoyable : il ne peut pas non plus être méchant & vindicatif. Celui qui n'imagine rien, ne ſent que lui-même ; il eſt ſeul au milieu du genre-humain.

La réflexion naît des idées comparées, & c'eſt la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un ſeul objet n'a point de comparaiſon à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, & toujours les mêmes dès ſon enfance, ne les compare point encore,

parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention néceſſaire pour les examiner : mais à meſure qu'un objet nouveau nous frappe, nous voulons le connoître ; dans ceux qui nous ſont connus nous lui cherchons des rapports : c'eſt ainſi que nous apprenons à conſidérer ce qui eſt ſous nos yeux, & que ce qui nous eſt étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.

Appliquez ces idées aux premiers hommes, vous verrez la raiſon de leur barbarie. N'ayant jamais rien vu que ce qui étoit autour d'eux, cela même ils ne le connoiſſoient pas ; ils ne ſe connoiſſoient pas eux-mêmes. Ils avoient l'idée d'un pere, d'un fils, d'un frere, & non pas d'un homme. Leur cabane contenoit tous leurs ſemblables ; un étranger, une bête, un monſtre, étoient pour eux la même choſe : hors eux & leur famille, l'univers entier ne leur étoit rien.

De-là, les contradictions apparentes qu'on voit entre les peres des nations : tant de naturel & tant d'inhumanité, des mœurs ſi féroces & des cœurs ſi tendres, tant d'amour pour leur famille

& d'averſion pour leur eſpece. Tous leurs ſentimens concentrés entre leurs proches, en avoient plus d'énergie. Tout ce qu'ils connoiſſoient leur étoit cher. Ennemis du reſte du monde qu'ils ne voyoient point & qu'ils ignoroient, ils ne haïſſoient que ce qu'ils ne pouvoient connoître.

Ces tems de barbarie étoient le ſiecle d'or, non parce que les hommes étoient unis, mais parce qu'ils étoient ſéparés. Chacun, dit-on, s'eſtimoit le maître de tout, cela peut être ; mais nul ne connoiſſoit & ne deſiroit que ce qui étoit ſous ſa main : ſes beſoins, loin de le rapprocher de ſes ſemblables l'en éloignoient. Les hommes, ſi l'on veut, s'attaquoient dans la rencontre, mais ils ſe rencontroient rarement. Par-tout régnoit l'état de guerre, & toute la terre étoit en paix.

Les premiers hommes furent chaſſeurs ou bergers, & non pas laboureurs ; les premiers biens furent des troupeaux & non pas des champs. Avant que la propriété de la terre fût partagée, nul ne penſoit à la cultiver. L'Agriculture eſt un art qui demande des inſtrumens ; ſemer

mer pour recueillir est une précaution qui demande de la prévoyance. L'homme en société cherche à s'étendre, l'homme isolé se resserre. Hors de la portée où son oeil peut voir, & où son bras peut atteindre, il n'y a plus pour lui ni droit, ni propriété. Quand le Cyclope a roulé la pierre à l'entrée de sa caverne, ses troupeaux & lui sont en sureté. Mais qui garderoit les moissons de celui pour qui les loix ne veillent pas?

On me dira que Caïn fut laboureur & que Noé planta la vigne. Pourquoi non? Ils étoient seuls, qu'avoient-ils à craindre? D'ailleurs ceci ne fait rien contre moi; j'ai dit ci-devant ce que j'entendois par les premiers tems. En devenant fugitif, Caïn fut bien forcé d'abandonner l'agriculture; la vie errante des descendans de Noé dut aussi la leur faire oublier; il fallut peupler la terre avant de la cultiver; ces deux choses se font mal ensemble. Durant la premiere dispersion du genre-humain, jusqu'à ce que la famille fût arrêtée, & que l'homme eût une habitation fixe, il n'y eut plus d'agriculture. Les peuples qui ne se fixent

point, ne sauroient cultiver la terre; tels furent autrefois les Nomades, tels furent les Arabes vivant sous des tentes, les Scythes dans leurs chariots, tels sont encore aujourd'hui les Tartares errans, & les Sauvages de l'Amérique.

Généralement chez tous les peuples dont l'origine nous est connue, on trouve les premiers barbares voraces & carnaciers, plutôt qu'agriculteurs & granivores. Les Grecs nomment le premier qui leur apprit à labourer la terre, & il paroît qu'ils ne connurent cet art que fort tard: mais quand ils ajoutent qu'avant Triptoleme ils ne vivoient que de gland, ils disent une chose sans vraisemblance & que leur propre histoire dément; car ils mangeoient de la chair avant Triptoleme, puisqu'il leur défendit d'en manger. On ne voit pas, au reste, qu'ils aient tenu grand compte de cette défense.

Dans les festins d'Homere, on tue un bœuf pour régaler ses hôtes, comme on tueroit de nos jours un cochon de lait. En lisant qu'Abraham servit un veau à trois personnes, qu'Eumée fit rôtir deux chevreaux pour le dîner d'Ulisse, & qu'au-

tant en fit Rebecca pour celui de son mari, on peut juger quels terribles dévoreurs de viande étoient les hommes de ces tems-là. Pour concevoir les repas des anciens on n'a qu'à voir aujourd'hui ceux des Sauvages ; j'ai failli dire ceux des Anglois.

Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre-humain. Quand les hommes commencerent à se fixer ils défrichoient quelque peu de terre autour de leur cabane, c'étoit un jardin plutôt qu'un champ. Le peu de grain qu'on recueilloit se broyoit entre deux pierres, on en faisoit quelques gâteaux qu'on cuisoit sous la cendre, ou sur la braise, ou sur une pierre ardente, dont on ne mangeoit que dans les festins. Cet antique usage qui fut consacré chez les Juifs par la Pâque, se conserve encore aujourd'hui dans la Perse & dans les Indes. On n'y mange que des pains sans levain, & ces pains en feuilles minces, se cuisent & se consomment à chaque repas. On ne s'est avisé de faire fermenter le pain que quand il en a fallu davantage, car la fermentation se fait mal sur une petite quantité,

Je sais qu'on trouve déjà l'agriculture en grand dès le tems des Patriarches. Le voisinage de l'Egypte avoit dû la porter de bonne-heure en Palestine. Le livre de Job, le plus ancien, peut-être, de tous les livres qui existent, parle de la culture des champs, il compte cinq cents paires de bœufs parmi les richesses de Job; ce mot de paires montre ces bœufs accouplés pour le travail; il est dit positivement que ces bœufs labouroient quand les Sabéens les enleverent, & l'on peut juger quelle étendue de pays devoient labourer cinq cents paires de bœufs.

Tout cela est vrai; mais ne confondons point les tems. L'âge patriarchal que nous connoissons est bien loin du premier âge. L'écriture compte dix générations de l'un à l'autre dans ces siecles où les hommes vivoient long-tems. Qu'ont-ils fait durant ces dix générations? Nous n'en savons rien. Vivant épars & presque sans société, à peine parloient-ils; comment pouvoient-ils écrire? Et dans l'uniformité de leur vie isolée quels événemens nous auroient-ils transmis.

Adam parloit; Noé parloit; soit. Adam

avoit été instruit par Dieu même. En se divisant, les enfans de Noé abandonnerent l'agriculture, & la langue commune périt avec la premiere société. Cela seroit arrivé quand il n'y auroit jamais eu de tour de Babel. On a vu dans des Isles désertes des solitaires oublier leur propre langue : rarement après plusieurs générations, des hommes hors de leurs pays conservent leur premier langage, même ayant des travaux communs & vivant entr'eux en société.

Epars dans ce vaste désert du monde, les hommes retomberent dans la stupide barbarie où ils se seroient trouvés, s'ils étoient nés de la terre. En suivant ces idées si naturelles, il est aisé de concilier l'autorité de l'Ecriture avec les monumens antiques, & l'on n'est pas réduit à traiter de fables, des traditions aussi anciennes que les peuples qui nous les ont transmises.

Dans cet état d'abrutissement il falloit vivre. Les plus actifs, les plus robustes, ceux qui alloient toujours en avant ne pouvoient vivre que de fruits & de chasse; ils devinrent donc chasseurs, violens, san-

guinaires ; puis avec le tems guerriers, conquérans, usurpateurs. L'histoire a souillé ses monumens des crimes de ces premiers Rois ; la guerre & les conquêtes ne sont que des chasses d'hommes. Après les avoir conquis, il ne leur manquoit que de les dévorer. C'est ce que leurs successeurs ont appris à faire.

Le plus grand nombre, moins actif & plus paisible, s'arrêta le plutôt qu'il put, assembla du bétail, l'apprivoisa, le rendit docile à la voix de l'homme, pour s'en nourrir, apprit à le garder, à le multiplier ; & ainsi commença la vie pastorale.

L'industrie humaine s'étend avec les besoins qui la font naître. Des trois manieres de vivre possibles à l'homme, savoir la chasse, le soin des troupeaux & l'agriculture, la premiere exerce le corps à la force, à l'adresse, à la course ; l'ame au courage, à la ruse ; elle endurcit l'homme & le rend féroce. Le pays des chasseurs n'est pas long-tems celui de la chasse (*),

(*) Le métier de chasseur n'est point favorable à la population. Cette observation qu'on a faite quand les Isles de

il faut pourſuivre au loin le gibier, de-là l'équitation. Il faut atteindre le même gibier qui fuit; de-là les armes légeres, la fronde, la flêche, le javelot. L'art paſtoral, pere du repos & des paſſions oiſeuſes eſt celui qui ſe ſuffit le plus à lui-même. Il fournit à l'homme, preſque ſans peine, la vie & le vêtement; il lui fournit même ſa demeure; les tentes des premiers bergers étoient faites de peaux de bêtes: le toît de l'arche & du tabernacle de Moïſe n'étoit pas d'une autre étoffe. A l'égard de l'agriculture, plus lente à naître, elle tient à tous les arts; elle amene la propriété, le gouvernement, les loix, & par degré la miſere & les crimes, inſéparables pour notre eſpece, de la ſcience du bien & du mal. Auſſi les Grecs ne regardoient-ils pas ſeulement Triptoleme comme l'inventeur d'un art uti-

St. Domingue & de la Tortue étoient habitées par des boucaniers, ſe confirme par l'Etat de l'Amérique Septentrionale. On ne voit point que les peres d'aucune nation nombreuſe, aient été chaſſeurs par état; ils ont tous été agriculteurs ou bergers. La chaſſe doit donc être moins conſidérée ici comme reſſource de ſubſiſtance, que comme un acceſſoire de l'état paſtoral.

le, mais comme un instituteur & un sage, duquel ils tenoient leur premiere discipline & leurs premieres loix. Au contraire, Moïse semble porter un jugement d'improbation sur l'agriculture, en lui donnant un méchant pour inventeur & faisant rejetter de Dieu ses offrandes : on diroit que le premier laboureur annonçoit dans son caractere les mauvais effets de son art. L'auteur de la Genese avoit vu plus loin qu'Hérodote.

A la division précédente se rapportent les trois états de l'homme considéré par rapport à la société. Le Sauvage est chasseur, le Barbare est berger, l'homme civil est laboureur.

Soit donc qu'on recherche l'origine des arts, soit qu'on observe les premieres mœurs on voit que tout se rapporte, dans son principe aux moyens de pourvoir à la subsistance, & quant à ceux de ces moyens qui rassemblent les hommes, ils sont déterminés par le climat & par la nature du sol. C'est donc aussi par les mêmes causes qu'il faut expliquer la diversité des langues & l'opposition de leurs caracteres.

Les climats doux, les pays gras & fertiles ont été les premiers peuplés & les derniers où les nations se sont formées, parce que les hommes s'y pouvoient passer plus aisément les uns des autres, & que les besoins qui font naître la société, s'y sont faits sentir plus tard.

Supposez un printems perpétuel sur la terre; supposez par-tout de l'eau, du bétail, des pâturages; supposez les hommes, sortant des mains de la nature, une fois dispersés parmi tout cela : je n'imagine pas comment ils auroient jamais renoncé à leur liberté primitive, & quitté la vie isolée & pastorale, si convenable à leur indolence naturelle (*), pour s'im-

(*) Il est inconcevable à quel point l'homme est naturellement paresseux. On diroit qu'il ne vit que pour dormir, végéter, rester immobile; à peine peut-il se résoudre à se donner les mouvemens nécessaires pour s'empêcher de mourir de faim. Rien ne maintient tant les Sauvages dans l'amour de leur état que cette délicieuse indolence. Les passions qui rendent l'homme inquiet, prévoyant, actif, ne naissent que dans la société. Ne rien faire est la premiere & la plus forte passion de l'homme après celle de se conserver. Si l'on y regardoit bien, l'on verroit que, même parmi nous, c'est pour parvenir au repos que chacun travaille; c'est encore la paresse qui nous rend laborieux.

poser sans nécessité l'esclavage, les travaux, les miseres inséparables de l'état social.

Celui qui voulut que l'homme fût sociable, toucha du doigt l'axe du globe & l'inclina sur l'axe de l'univers. A ce léger mouvement, je vois changer la face de la terre & décider la vocation du genre-humain : j'entends au loin les cris de joie d'une multitude insensée ; je vois édifier les Palais & les Villes ; je vois naître les arts, les loix, le commerce ; je vois les peuples se former, s'étendre, se dissoudre, se succéder comme les flots de la mer : je vois les hommes rassemblés sur quelques points de leur demeure pour s'y dévorer mutuellement, faire un affreux désert du reste du monde, digne monument de l'union sociale & de l'utilité des arts.

La terre nourrit les hommes ; mais quand les premiers besoins les ont dispersés, d'autres besoins les rassemblent, & c'est alors seulement qu'ils parlent & qu'ils font parler d'eux. Pour ne pas me trouver en contradiction avec moi-même, il faut me laisser le tems de m'expliquer.

Si l'on cherche en quels lieux ſont nés les peres du genre-humain, d'où ſortirent les premieres colonies, d'où vinrent les premieres émigrations, vous ne nommerez pas les heureux climats de l'Aſie-mineure, ni de la Sicile, ni de l'Afrique, pas même de l'Egypte; vous nommerez les ſables de la Chaldée, les rochers de la Phénicie. Vous trouverez la même choſe dans tous les tems. La Chine a beau ſe peupler de Chinois, elle ſe peuple auſſi de Tartares; les Scythes ont inondé l'Europe & l'Aſie; les montagnes de Suiſſe verſent actuellement dans nos régions fertiles une colonie perpétuelle qui promet de ne point tarir.

Il eſt naturel, dit-on, que les habitans d'un pays ingrat le quittent pour en occuper un meilleur. Fort bien; mais pourquoi ce meilleur pays, au lieu de fourmiller de ſes propres habitans, fait-il place à d'autres? Pour ſortir d'un pays ingrat, il y faut être. Pourquoi donc tant d'hommes y naiſſent-ils par préférence? On croiroit que les pays ingrats ne devroient ſe peupler que de l'excédent des pays fertiles, & nous voyons que c'eſt le con-

traire. La plupart des Peuples Latins se disoient Aborigenes (*), tandis que la grande Grece, beaucoup plus fertile, n'étoit peuplée que d'étrangers. Tous les peuples Grecs avouoient tirer leur origine de diverses colonies, hors celui dont le sol étoit le plus mauvais, savoir le Peuple Attique, lequel se disoit Autochone ou né de lui-même. Enfin, sans percer la nuit des tems, les siecles modernes offrent une observation décisive; car quel climat au monde est plus triste que celui qu'on nomma la fabrique du genre-humain?

Les associations d'hommes sont en grande partie l'ouvrage des accidens de la nature; les déluges particuliers, les mers extravasées, les éruptions des volcans, les grands tremblemens de terre, les incendies allumés par la foudre & qui détruisoient les forêts, tout ce qui dût effrayer & disperser les sauvages habitans d'un pays, dût ensuite les rassembler

(*) Ces noms d'*Autochones* & d'*Aborigenes* signifient seulement que les premiers habitans du pays étoient Sauvages, sans sociétés, sans loix, sans traditions, & qu'ils peuplerent avant de parler.

pour réparer en commun les pertes communes. Les traditions des malheurs de la terre, si fréquens dans les anciens tems, montrent de quels instrumens se servit la Providence pour forcer les humains à se rapprocher. Depuis que les sociétés sont établies, ces grands accidens ont cessé & sont devenus plus rares; il semble que cela doit encore être; les mêmes malheurs qui rassemblerent les hommes épars, disperseroient ceux qui sont réunis.

Les révolutions des saisons sont une autre cause plus générale & plus permanente, qui dût produire le même effet dans les climats exposés à cette variété. Forcés de s'approvisionner pour l'hiver, voilà les habitans dans le cas de s'entre-aider, les voilà contraints d'établir entre eux quelque sorte de convention. Quand les courses deviennent impossibles, & que la rigueur du froid les arrête, l'ennui les lie autant que le besoin. Les Lapons ensevelis dans leurs glaces, les Esquimaux, le plus sauvage de tous les peuples, se rassemblent l'hiver dans leurs cavernes, & l'été ne se connoissent plus. Augmentez d'un degré leur développement & leurs

lumieres, les voilà réunis pour toujours.

L'estomac ni les intestins de l'homme ne sont pas faits pour digérer la chair crue, en général son goût ne la supporte pas; à l'exception peut-être des seuls Esquimaux, dont je viens de parler, les Sauvages mêmes grillent leurs viandes. A l'usage du feu, nécessaire pour les cuire, se joint le plaisir qu'il donne à la vue, & sa chaleur agréable au corps. L'aspect de la flamme qui fait fuir les animaux, attire l'homme (*). On se rassemble autour d'un foyer commun, on y fait des festins, on y danse; les doux liens de l'habitude y rapprochent insensiblement l'homme de ses semblables, & sur ce

(*) Le feu fait grand plaisir aux animaux ainsi qu'à l'homme, lorsqu'ils sont accoutumés à sa vue & qu'ils ont senti sa douce chaleur. Souvent même il ne leur seroit gueres moins utile qu'à nous, au moins pour réchauffer leurs petits. Cependant on n'a jamais ouï dire qu'aucune bête, ni sauvage ni domestique, ait acquis assez d'industrie pour faire du feu, même à notre exemple. Voilà donc ces êtres raisonneurs qui forment, dit-on, devant l'homme une société fugitive, dont, cependant, l'intelligence n'a pu s'élever jusqu'à tirer d'un caillou des étincelles, & les recueillir, ou conserver au moins quelques feux abandonnés! Par ma foi, les Philosophes se moquent de nous tout ouvertement. On voit bien par leurs écrits qu'en effet ils nous prennent pour des bêtes.

foyer ruſtique brûle le feu ſacré qui porte au fond des cœurs le premier ſentiment de l'humanité.

Dans les pays chauds, les ſources & les rivieres, inégalement diſperſées, ſont d'autres points de réunion, d'autant plus néceſſaires que les hommes peuvent moins ſe paſſer d'eau que de feu. Les Barbares ſur-tout qui vivent de leurs troupeaux, ont beſoin d'abreuvoirs communs, & l'hiſtoire des plus anciens tems nous apprend, qu'en effet c'eſt-là que commencerent & leurs traités & leurs querelles (*). La facilité des eaux peut retarder la ſociété des habitans dans les lieux bien arroſés. Au contraire, dans les lieux arides il fallut concourir à creuſer des puits, à tirer des canaux pour abreuver le bétail. On y voit des hommes aſſociés de tems preſque immémorial, car il falloit que le pays reſtât déſert, ou que le travail humain le rendît habitable. Mais le penchant que nous avons à tout rap-

(*) Voyez l'exemple de l'un & de l'autre au chapitre 21 de la Geneſe, entre Abraham & Abimelec, au ſujet du puits du ferment.

porter à nos usages, rend sur ceci quelques réflexions nécessaires.

Le premier état de la terre différoit beaucoup de celui où elle est aujourd'hui, qu'on la voit parée ou défigurée par la main des hommes. Le cahos que les Poëtes ont feint dans les élémens régnoit dans ses productions. Dans ces tems reculés, où les révolutions étoient fréquentes, où mille accidens changeoient la nature du sol & les aspects du terrain, tout croissoit confusément, arbres, légumes, arbrisseaux, herbages; nulle espece n'avoit le tems de s'emparer du terrain qui lui convenoit le mieux & d'y étouffer les autres; elles se séparoient lentement, peu-à-peu, & puis un bouleversement survenoit qui confondoit tout.

Il y a un tel rapport entre les besoins de l'homme & les productions de la terre, qu'il suffit qu'elle soit peuplée, & tout subsiste; mais avant que les hommes réunis missent, par leurs travaux communs, une balance entre ses productions, il falloit, pour qu'elles subsistassent toutes, que la nature se chargeât seule de l'équilibre que la main des hommes conserve aujourd'hui;

aujourd'hui ; elle maintenoit ou rétablissoit cet équilibre par des révolutions, comme ils le maintiennent ou rétablissent par leur inconstance. La guerre qui ne régnoit pas encore entr'eux, sembloit régner entre les élémens ; les hommes ne brûloient point de Villes, ne creusoient point de mines, n'abattoient point d'arbres ; mais la nature allumoit des volcans, excitoit des tremblemens de terre, le feu du Ciel consumoit des forêts. Un coup de foudre, un déluge, une exhalaison faisoient alors en peu d'heures ce que cent mille bras d'hommes font aujourd'hui dans un siecle. Sans cela, je ne vois pas comment le systême eût pu subsister & l'équilibre se maintenir. Dans les deux regnes organisés, les grandes especes eussent à la longue absorbé les petites (*).

(*) On prétend que, par une sorte d'action & de réaction naturelle, les diverses especes du regne animal se maintiendroient d'elles-mêmes dans un balancement perpétuel qui leur tiendroit lieu d'équilibre. Quand l'espece dévorante se sera, dit-on, trop multipliée aux dépens de l'espece dévorée, alors ne trouvant plus de subsistance, il faudra que la premiere diminue & laisse à la seconde le tems de se repeupler ; jusqu'à ce que, fournissant de nouveau une subsistance abondante à l'autre, celle-ci diminue

Toute la terre n'eût bientôt été couverte que d'arbres & de bêtes féroces ; à la fin tout eût péri.

Les eaux auroient perdu peu-à-peu la circulation qui vivifie la terre. Les montagnes se dégradent & s'abaissent, les fleuves charient, la mer se comble & s'étend, tout tend insensiblement au niveau ; la main des hommes retient cette pente & retarde ce progrès ; sans eux il seroit plus rapide, & la terre seroit peut-être déjà sous les eaux. Avant le travail humain, les sources mal distribuées se répandoient plus inégalement, fertilisoient moins la terre, en abreuvoient plus difficilement les habitans. Les rivieres étoient souvent inaccéssibles, leurs bords escarpés ou marécageux : l'art humain ne les retenant point dans leurs lits, elles en sortoient fréquemment, s'extravasoient à droite ou à gauche, changeoient leurs directions &

encore, tandis que l'espece dévorante se repeuple de nouveau. Mais une telle oscillation ne me paroît point vraisemblable : car, dans ce systême, il faut qu'il y ait un tems où l'espece qui sert de proie, augmente & où celle qui s'en nourrit diminue ; ce qui me semble contre toute raison.

leurs cours, se partageoient en diverses branches; tantôt on les trouvoit à sec, tantôt des sables mouvans en défendoient l'approche; elles étoient comme n'existant pas, & l'on mouroit de soif au milieu des eaux.

Combien de pays arides ne sont habitables que par les saignées & par les canaux que les hommes ont tiré des fleuves. La Perse presque entiere ne subsiste que par cet artifice: la Chine fourmille de peuple à l'aide de ses nombreux canaux: sans ceux des Pays-Bas, ils seroient inondés par les fleuves, comme ils le seroient par la mer sans leurs digues: l'Egypte, le plus fertile pays de la terre, n'est habitable que par le travail humain. Dans les grandes plaines dépourvues de rivieres, & dont le sol n'a pas assez de pente, on n'a d'autre ressource que les puits. Si donc les premiers Peuples dont il soit fait mention dans l'histoire, n'habitoient pas dans les pays gras ou sur de faciles rivages, ce n'est pas que ces climats heureux fussent déserts, mais c'est que leurs nombreux habitans, pouvant se passer les uns des autres, vécurent plus

chant naturel ſuffiſoit pour les unir, l'inſtinct tenoit lieu de paſſion, l'habitude tenoit lieu de préférence, on devenoit maris & femmes, ſans avoir ceſſé d'être frere & ſœur (*). Il n'y avoit là rien d'aſſez animé pour dénouer la langue, rien qui pût arracher aſſez fréquemment les accens des paſſions ardentes, pour les tourner en inſtitutions, & l'on en peut dire autant des beſoins rares & peu preſſans, qui pouvoient porter quelques hommes à concourir à des travaux communs: l'un commençoit le baſſin de la fontaine, & l'autre l'achevoit enſuite, ſouvent ſans avoir eu beſoin du moindre accord, & quelquefois même ſans s'être vus. En un

(*) Il fallut bien que les premiers hommes épouſaſſent leurs ſœurs. Dans la ſimplicité des premieres mœurs, cet uſage ſe perpétua ſans inconvénient, tant que les familles reſterent iſolées, & même après la réunion des plus anciens peuples; mais la loi qui l'abolit n'eſt pas moins ſacrée pour être d'inſtitution humaine. Ceux qui ne la regardent que par la liaiſon qu'elle forme entre les familles, n'en voient pas le côté le plus important. Dans la familiarité que le commerce domeſtique établit néceſſairement entre les deux ſexes, du moment qu'une ſi ſainte loi ceſſeroit de parler au cœur & d'en impoſer aux ſens, il n'y auroit plus d'honnêteté parmi les hommes, & les plus effroyables mœurs cauſeroient bientôt la deſtruction du genre humain.

mot, dans les climats doux, dans les terrains fertiles, il fallut toute la vivacité des passions agréables pour commencer à faire parler les habitans. Les premieres langues, filles du plaisir & non du besoin, porterent long-tems l'enseigne de leur pere ; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentimens qui les avoient fait naître, lorsque de nouveaux besoins introduits parmi les hommes, forcerent chacun de ne songer qu'à lui-même & de retirer son coeur au-dedans de lui.

CHAPITRE X.

Formation des Langues du Nord.

A la longue tous hommes deviennent semblables, mais l'ordre de leur progrès est différent. Dans les climats méridionaux, où la nature est prodigue, les besoins naissent des passions ; dans les pays froids où elle est avare, les passions naissent des besoins, & les langues, tristes filles de la nécessité, se sentent de leur dure origine.

Quoique l'homme s'accoutume aux intempéries de l'air, au froid, au mal-aise, même à la faim, il y a pourtant un point où la nature succombe. En proie à ces cruelles épreuves, tout ce qui est débile périt; tout le reste se renforce, & il n'y a point de milieu entre la vigueur & la mort. Voilà d'où vient que les peuples septentrionaux sont si robustes; ce n'est pas d'abord le climat qui les a rendus tels, mais il n'a souffert que ceux qui l'étoient; & il n'est pas étonnant que les enfans gardent la bonne constitution de leurs peres.

On voit déjà que les hommes, plus robustes, doivent avoir des organes moins délicats, leurs voix doivent être plus âpres & plus fortes. D'ailleurs, quelle différence entre les inflexions touchantes qui viennent des mouvemens de l'ame, aux cris qu'arrachent les besoins physiques? Dans ces affreux climats où tout est mort durant neuf mois de l'année, où le soleil n'échauffe l'air quelques semaines que pour apprendre aux habitans de quels biens ils sont privés, & prolonger leur misere, dans ces lieux

où la terre ne donne rien qu'à force de travail, & où la source de la vie semble être plus dans les bras que dans le cœur, les hommes, sans cesse occupés à pourvoir à leur subsistance, songeoient à peine à des liens plus doux, tout se bornoit à l'impulsion physique, l'occasion faisoit le choix, la facilité faisoit la préférence. Loisiveté qui nourrit les passions, fit place au travail qui les reprime. Avant de songer à vivre heureux, il falloit songer à vivre. Le besoin mutuel unissant les hommes, bien mieux que le sentiment n'auroit fait, la société ne se forma que par l'industrie, le continuel danger de périr ne permettoit pas de se borner à la langue du geste, & le premier mot ne fut pas chez eux, *aimez-moi*, mais *aidez-moi*.

Ces deux termes, quoi qu'assez semblables, se prononcent d'un ton bien différent! On n'avoit rien à faire sentir, on avoit tout à faire entendre; il ne s'agissoit donc pas d'énergie, mais de clarté. A l'accent que le cœur ne fournissoit pas, on substitua des articulations fortes & sensibles, & s'il y eut

dans la forme du langage quelque impression naturelle, cette impression contribuoit encore à sa dureté.

En effet, les hommes septentrionaux ne sont pas sans passions, mais ils en ont d'une autre espece. Celles des pays chauds sont des passions voluptueuses, qui tiennent à l'amour & à la mollesse. La nature fait tant pour les habitans qu'ils n'ont presque rien à faire. Pourvu qu'un Asiatique ait des femmes & du repos, il est content. Mais dans le Nord où les habitans consomment beaucoup sur un sol ingrat, des hommes soumis à tant de besoins sont faciles à irriter; tout ce qu'on fait autour d'eux les inquiete: comme ils ne subsistent qu'avec peine, plus ils sont pauvres, plus ils tiennent au peu qu'ils ont; les approcher c'est attenter à leur vie. De-là leur vient ce tempérament irascible, si prompt à se tourner en fureur contre tout ce qui les blesse. Ainsi leurs voix les plus naturelles sont celles de la colere & des menaces, & ces voix s'accompagnent toujours d'articulations fortes qui les rendent dures & bruyantes.

CHAPITRE XI.

Réflexions sur ces différences.

VOILA, selon mon opinion, les causes physiques les plus générales de la différence caractéristique des primitives langues. Celles du Midi durent être vives, sonores, accentuées, éloquentes, & souvent obscures à force d'énergie : celles du Nord durent être sourdes, rudes, articulées, criardes, monotones, claires à force de mots plutôt que par une bonne construction. Les langues modernes cent fois mêlées & refondues, gardent encore quelque chose de ces différences. Le François, l'Anglois, l'Allemand sont le langage privé des hommes qui s'entre-aident, qui raisonnent entr'eux de sang-froid, ou de gens emportés qui se fâchent : mais les ministres des Dieux, annonçant les mysteres sacrés, les Sages donnant des loix aux peuples, les chefs entraînant la multitude doivent parler

Arabe ou Perſan (*). Nos langues valent mieux écrites que parlées, & l'on nous lit avec plus de plaiſir qu'on ne nous écoute. Au contraire, les langues orientales écrites perdent leur vie & leur chaleur. Le ſens n'eſt qu'à moitié dans les mots, toute ſa force eſt dans les accens. Juger du génie des Orientaux par leurs livres, c'eſt vouloir peindre un homme ſur ſon cadavre.

Pour bien apprécier les actions des hommes, il faut les prendre dans tous leurs rapports, & c'eſt ce qu'on ne nous apprend point à faire. Quand nous nous mettons à la place des autres, nous nous y mettons toujours tels que nous ſommes modifiés, non tels qu'ils doivent l'être, & quand nous penſons les juger ſur la raiſon, nous ne faiſons que comparer leurs préjugés aux nôtres. Tel pour ſavoir lire un peu d'Arabe, ſourit en feuilletant l'Alcoran, qui, s'il eût entendu Mahomet l'annoncer en perſonne dans cette langue éloquente & cadencée, avec

(*) Le Turc eſt une langue ſeptentrionale.

cette voix ſonore & perſuaſive qui ſéduiſoit l'oreille avant le cœur, & ſans ceſſe animant ſes ſentences de l'accent de l'enthouſiaſme, ſe fût proſterné contre terre en criant : grand Prophete, envoyé de Dieu, menez-nous à la gloire, au martyre; nous voulons vaincre ou mourir pour vous. Le fanatiſme nous paroît toujours riſible, parce qu'il n'a point de voix parmi nous pour ſe faire entendre. Nos fanatiques même ne ſont pas de vrais fanatiques, ce ne ſont que des fripons ou des foux. Nos langues, au lieu d'inflexions pour des inſpirés, n'ont que des cris pour des poſſédés du Diable.



CHAPITRE XII.

Origine de la Muſique & ſes rapports.

AVEC les premieres voix ſe formerent les premieres articulations ou les premiers ſons, ſelon le genre de la paſſion qui dictoit les uns ou les autres. La colere arrache des cris menaçans, que la langue &

le palais articulent ; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glote qui la modifie & cette voix devient un son. Seulement les accens en sont plus fréquens ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence & les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, & pare la voix de tout leur éclat; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premieres chansons : les retours périodiques & mesurés du rhythme, les inflexions mélodieuses des accens firent naître la poésie & la Musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'étoit que la langue même pour ces heureux climats & ces heureux tems, où les seuls besoins pressans qui demandoient le concours d'autrui, étoient ceux que le cœur faisoit naître.

Les premieres histoires, les premieres harangues, les premieres loix furent en vers; la poésie fut trouvée avant la prose; cela devoit être, puisque les passions parlerent avant la raison. Il en fut de même

de la Musique ; il n'y eut point d'abord d'autre Musique que la mélodie, ni d'autre mélodie, que le son varié de la parole, les accens formoient le chant, les quantités formoient la mesure, & l'on parloit autant par les sons & par le rhythme, que par les articulations & les voix. Dire & chanter étoient autrefois la même chose, dit Strabon ; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence (*). Il falloit dire que l'une & l'autre eurent la même source & ne furent d'abord que la même chose. Sur la maniere dont se lierent les premieres sociétés, étoit-il étonnant qu'on mît en vers les premieres histoires, & qu'on chantât les premieres loix ? Etoit-il étonnant que les premiers Grammairiens soumissent leur art à la Musique, & fussent à la fois professeurs de l'un & de l'autre (†) ?

Une langue qui n'a que des articulations

(*) Géogr. L. I.

(†) *Architas atque Aristoxenes etiam subjectam grammaticen musicæ putaverunt, & eosdem utriusque rei præceptores fuisse... Tum Eupolis apud quem Prodamus & musicen & litteras docet. Et Maricas, qui est Hyperbolus, nihil se ex musicis scire, nisi litteras confitetur.* Quintil. L. I. C. X

& des voix, n'a donc que la moitié de sa richesse; elle rend des idées, il est vrai, mais pour rendre des sentimens, des images, il lui faut encore un rhythme & des sons, c'est-à-dire, une mélodie : voilà ce qu'avoit la langue Grecque, & ce qui manque à la nôtre.

Nous sommes toujours dans l'étonnement sur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poésie & de la Musique parmi les Grecs; ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes, parce que nous n'en éprouvons plus de pareils, & tout ce que nous pouvons gagner sur nous en les voyant si bien attestés, est de faire semblant de les croire par complaisance pour nos savans (*). Burette ayant tra-

(*) Sans doute il faut faire en toute chose déduction de l'exagération grecque, mais c'est aussi trop donner au préjugé moderne que de pousser ces déductions jusqu'à faire évanouir toutes les différences. " Quand la Musique des ,, Grecs, dit l'Abbé Terrasson, du tems d'Amphion & ,, d'Orphée, en étoit au point où elle est aujourd'hui dans ,, les villes les plus éloignées de la Capitale; c'est alors ,, qu'elle suspendoit le cours des fleuves, qu'elle attiroit ,, les chênes & qu'elle faisoit mouvoir les rochers. Au- ,, jourd'hui qu'elle est arrivée à un très-haut point de per- ,, fection, on l'aime beaucoup, on en pénètre même les

duit, comme il put, en notes de notre Musique certains morceaux de Musique grecque, eut la simplicité de faire exécuter ces morceaux à l'Académie des Belles-Lettres, & les Académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette expérience dans un pays dont la Musique est indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'Opéra françois à exécuter par tels Musiciens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien reconnoître. Ce sont pourtant ces mêmes François qui prétendoient juger la mélodie d'une ode de Pindare mise en Musique il y a deux mille ans!

J'ai lu qu'autrefois en Amérique, les Indiens voyant l'effet étonnant des armes à feu, ramassoient à terre des balles de mousquet; puis les jettant avec la main en faisant un grand bruit de la bouche,

---

„ beautés, mais elle laisse tout à sa place. Il en a été ainsi „ des vers d'Homere, Poëte né dans les tems qui se ressentoient encore de l'enfance de l'esprit humain, en comparaison de ceux qui l'ont suivi. On s'est extasié sur ses „ vers, & l'on se contente aujourd'hui de goûter & d'estimer ceux des bons Poëtes „. On ne peut nier que l'Abbé Terrasson n'eût quelquefois de la philosophie; mais ce n'est surement pas dans ce passage qu'il en a montré.

ils étoient tout surpris de n'avoir tué personne. Nos orateurs, nos musiciens, nos savans ressemblent à ces Indiens. Le prodige n'est pas qu'avec notre Musique nous ne fassions plus ce que faisoient les Grecs avec la leur; il seroit, au contraire, qu'avec des instrumens si différens on produisît les mêmes effets.



CHAPITRE XIII.

De l'Harmonie.

L'HOMME est modifié par ses sens; personne n'en doute; mais faute de distinguer les modifications, nous en confondons les causes; nous donnons trop & trop peu d'empire aux sensations; nous ne voyons pas que souvent elles ne nous affectent point seulement comme sensations, mais comme signes ou images, & que leurs effets moraux ont aussi des causes morales. Comme les sentimens qu'excite en nous la Peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la Musique a sur nos ames n'est point l'ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuan-

cées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessein, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie & de l'ame, ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt & le sentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant, nous touchent encore dans une estampe; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne feront plus rien.

La mélodie fait précisément dans la Musique ce que fait le dessein dans la Peinture; c'est elle qui marque les traits & les figures, dont les accords & les sons ne sont que les couleurs; mais, dira-t-on, la mélodie n'est qu'une succession de sons; sans doute; mais le dessein n'est aussi qu'un arrangement de couleurs. Un orateur se sert d'encre pour tracer ses écrits; est-ce à dire que l'encre soit une liqueur fort éloquente?

Supposez un pays où l'on n'auroit aucune idée du dessein, mais où beaucoup de gens, passant leur vie à combiner, mêler, nuer des couleurs, croiroient

exceller en Peinture ; ces gens-là raiſonneroient de la nôtre, préciſément comme nous raiſonnons de la Muſique des Grecs. Quand on leur parleroit de l'émotion que nous cauſent de beaux tableaux, & du charme de s'attendrir devant un ſujet pathétique, leurs ſavans approfondiroient auſſi-tôt la matiere, compareroient leurs couleurs aux nôtres, examineroient ſi notre verd eſt plus tendre ou notre rouge plus éclatant ; ils chercheroient quels accords de couleurs peuvent faire pleurer, quels autres peuvent mettre en colere ? Les Burettes de ce pays-là raſſembleroient ſur des guenilles quelques lambeaux défigurés de nos tableaux ; puis on ſe demanderoit avec ſurpriſe ce qu'il y a de ſi merveilleux dans ce coloris ?

Que ſi dans quelque nation voiſine on commençoit à former quelque trait, quelque ébauche de deſſein, quelque figure encore imparfaite, tout cela paſſeroit pour du barbouillage, pour une Peinture capricieuſe & baroque, & l'on s'en tiendroit, pour conſerver le goût, à ce beau ſimple, qui véritablement n'exprime rien, mais qui fait briller de belles nuances,

de grandes plaques bien colorées, de longues dégradations de teintes ſans aucun trait.

Enfin, peut-être à force de progrès on viendroit à l'expérience du priſme. Auſſitôt quelque Artiſte célebre établiroit là-deſſus un beau ſyſtême. Meſſieurs, leur diroit-il, pour bien philoſopher, il faut remonter aux cauſes phyſiques. Voilà la décompoſition de la lumiere, voilà toutes les couleurs primitives, voilà leurs rapports, leurs proportions; voilà les vrais principes du plaiſir que vous fait la Peinture. Tous ces mots myſtérieux de deſſein, de repréſentation, de figure, ſont une pure charlatanerie des Peintres François, qui, par leurs imitations, penſent donner je ne ſais quels mouvemens à l'ame, tandis qu'on ſait qu'il n'y a que des ſenſations. On vous dit des merveilles de leurs tableaux, mais voyez mes teintes.

Les Peintres François, continueroit-il, ont peut-être obſervé l'arc-en-ciel, ils ont pu recevoir de la nature quelque goût de nuance & quelque inſtinct de coloris. Moi, je vous ai montré les grands, les

vrais principes de l'art? Que dis-je de l'art? De tous les arts, Messieurs, de toutes les sciences. L'analyse des couleurs, le calcul des réfractions du prisme vous donnent les seuls rapports exacts qui soient dans la nature, la regle de tous les rapports. Or, tout dans l'univers n'est que rapport. On sait donc tout quand on sait peindre, on sait tout quand on sait assortir des couleurs.

Que dirions-nous du Peintre assez dépourvu de sentiment & de goût pour raisonner de la sorte, & borner stupidement au physique de son art le plaisir que nous fait la Peinture? Que dirions-nous du Musicien qui, plein de préjugés semblables, croiroit voir dans la seule harmonie la source des grands effets de la Musique? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiseries, & nous condamnerions l'autre à faire des Opéra françois.

Comme donc la Peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une maniere agréable à la vue, la Musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une maniere agréable à l'oreille. S'il n'y avoit que cela, l'une & l'autre seroient au

nombre des ſciences naturelles, & non pas des beaux-arts. C'eſt l'imitation ſeule qui les éleve à ce rang. Or, qu'eſt-ce qui fait de la Peinture un art d'imitation? C'eſt le deſſein. Qu'eſt-ce qui de la Muſique en fait un autre? C'eſt la mélodie.



CHAPITRE XIV.

De l'Harmonie.

LA beauté des ſons eſt de la nature; leur effet eſt purement phyſique; il réſulte du concours des diverſes particules d'air miſes en mouvement par le corps ſonore, & par toutes ſes aliquotes, peut-être à l'infini; le tout enſemble donne une ſenſation agréable: tous les hommes de l'univers prendront plaiſir à écouter de beaux ſons; mais ſi ce plaiſir n'eſt animé par des inflexions mélodieuſes qui leur ſoient familieres, il ne ſera point délicieux, il ne ſe changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y ſera point accoutu-

mée ; c'est une langue dont il faut avoir le Dictionnaire.

L'harmonie proprement dite est dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y sont pas exercées ; il faut en avoir une longue habitude pour la sentir & pour la goûter. Les oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonnances. Quand les proportions naturelles sont altérées, il n'est pas étonnant que le plaisir naturel n'existe plus.

Un son porte avec lui tous ses sons harmoniques concomitans, dans les rapports de force & d'intervalles qu'ils doivent avoir entr'eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même son. Ajoutez-y la tierce ou la quinte, ou quelque autre consonnance, vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez, vous laissez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force : en renforçant une consonnance & non pas les autres, vous rompez la proportion : en voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal. Vos oreilles & votre goût sont gâtés par un

art mal-entendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson.

M. Rameau prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggerent naturellement leurs basses, & qu'un homme ayant l'oreille juste & non exercée, entonnera naturellement cette basse. C'est là un préjugé de Musicien, démenti par toute expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse, ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette basse, mais même elles lui déplairont si on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le simple unisson.

Quand on calculeroit mille ans les rapports des sons & les loix de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, où est le principe de cette imitation prétendue, de quoi l'harmonie est-elle signe, & qu'y a-t-il de commun entre des accords & nos passions?

Qu'on fasse la même question sur la mélodie, la réponse vient d'elle-même, elle est d'avance dans l'esprit des lecteurs. La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris

de douleur ou de joie, les menaces, les gémiſſemens ; tous les ſignes vocaux des paſſions ſont de ſon reſſort. Elle imite les accens des langues, & les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame ; elle n'imite pas ſeulement, elle parle, & ſon langage inarticulé, mais vif, ardent, paſſionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations muſicales ; voilà d'où naît l'empire du chant ſur les cœurs ſenſibles. L'harmonie y peut concourir en certains ſyſtêmes, en liant la ſucceſſion des ſons par quelques loix de modulation, en rendant les intonations plus juſtes, en portant à l'oreille un témoignage aſſuré de cette juſteſſe, en rapprochant & fixant à des intervalles conſonnans & liés, des inflexions inappréciables. Mais en donnant auſſi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie & l'expreſſion, elle efface l'accent paſſionné pour y ſubſtituer l'intervalle harmonique, elle aſſujetfit à deux ſeuls modes, des chants qui devroient en avoir autant qu'il y a de tons oratoires, elle efface & détruit des multitudes de

ſons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans ſon ſyſtême ; en un mot, elle ſépare tellement le chant, de la parole, que ces deux langages ſe combattent, ſe contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractere de vérité, & ne ſe peuvent réunir ſans abſurdité dans un ſujet pathétique. De-là vient que le peuple trouve toujours ridicule qu'on exprime en chant les paſſions fortes & ſérieuſes ; car il ſait que dans nos langues, ces paſſions n'ont point d'inflexions muſiçales, & que les hommes du Nord, non plus que les cygnes, ne meurent pas en chantant.

La ſeule harmonie eſt même inſuffiſante pour les expreſſions qui ſemblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages ſont mal rendus par de ſimples accords. Quoi qu'on faſſe, le ſeul bruit ne dit rien à l'eſprit, il faut que les objets parlent pour ſe faire entendre, il faut toujours, dans toute imitation, qu'une eſpece de diſcours ſupplée à la voix de la nature. Le Muſicien qui veut rendre du bruit par du bruit, ſe trompe; il ne connoît ni le foible ni le fort

de ſon art; il en juge ſans goût, ſans lumieres, apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant; que s'il faiſoit croaſſer des grenouilles, il faudroit qu'il les fît chanter; car il ne ſuffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche & qu'il plaiſe, ſans quoi ſa mauſſade imitation n'eſt rien, & ne donnant d'intérêt à perſonne, elle ne fait nulle impreſſion.



CHAPITRE XV.

Que nos plus vives ſenſations agiſſent ſouvent par des impreſſions morales.

TANT qu'on ne voudra conſidérer les ſons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la Muſique & de ſon pouvoir ſur les cœurs. Les ſons dans la mélodie, n'agiſſent pas ſeulement ſur nous comme ſons, mais comme ſignes de nos affections, de nos ſentimens; c'eſt ainſi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, & dont nous y reconnoiſſons l'image. On apperçoit quelque

chose de cet effet moral jusques dans les animaux. L'aboyement d'un chien en attire un autre. Si mon chat m'entend imiter un miaulement, à l'instant je le vois attentif, inquiet, agité. S'apperçoit-il que c'est moi qui contrefais la voix de son semblable, il se rassied & reste en repos. Pourquoi cette différence d'impression, puisqu'il n'y en a point dans l'ébranlement des fibres, & que lui-même y a d'abord été trompé ?

Si le plus grand empire qu'ont sur nous nos sensations, n'est pas dû à des causes morales, pourquoi donc sommes-nous si sensibles à des impressions qui sont nulles pour des barbares ? Pourquoi nos plus touchantes musiques ne sont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe ? Ses nerfs sont-ils d'une autre nature que les nôtres, pourquoi ne sont-ils pas ébranlés de même, ou pourquoi ces mêmes ébranlemens affectent-ils tant les uns & si peu les autres ?

On cite en preuve du pouvoir physique des sons, la guérison des piqûres des Tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons abso-

lus, ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui sont piqués de cet insecte, il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connue & des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien, des airs Italiens; au Turc, il faudroit des airs Turcs. Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers; ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose : il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle, pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. Les Cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fievre un Musicien François, elles l'auroient donnée à un Musicien de toute autre nation.

Dans les autres sens, & jusqu'au plus grossier de tous, on peut observer les mêmes différences. Qu'un homme ayant la main posée & l'œil fixé sur le même objet, le croye successivement animé & inanimé, quoique les sens soient frappés de même, quel changement dans l'impression? La rondeur, la blancheur, la fermeté, la douce chaleur, la résistance élastique, le renflement successif, ne lui donnent plus qu'un toucher doux, mais insipide, s'il ne croit sentir un cœur plein

de vie, palpiter & battre ſous tout cela.

Je ne connois qu'un ſens aux affections duquel rien de moral ne ſe mêle : c'eſt le goût. Auſſi la gourmandiſe n'eſt-elle jamais le vice dominant que des gens qui ne ſentent rien.

Que celui donc qui veut philoſopher ſur la force des ſenſations, commence par écarter des impreſſions purement ſenſuelles, les impreſſions intellectuelles & morales que nous recevons par la voie des ſens, mais dont ils ne ſont que les cauſes occaſionnelles ; qu'il évite l'erreur de donner aux objets ſenſibles un pouvoir qu'ils n'ont pas, ou qu'ils tiennent des affections de l'ame qu'ils nous repréſentent. Les couleurs & les ſons peuvent beaucoup comme repréſentations & ſignes, peu de choſe comme ſimples objets des ſens. Des ſuites de ſons ou d'accords m'amuſeront un moment peut-être ; mais pour me charmer & m'attendrir, il faut que ces ſuites m'offrent quelque choſe qui ne ſoit ni ſon, ni accord, & qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants mêmes qui ne ſont qu'agréables & ne diſent rien, laſſent encore ; car ce n'eſt

pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille. Je crois qu'en développant mieux ces idées, on se fût épargné bien de sots raisonnemens sur la Musique ancienne. Mais dans ce siecle où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'ame, & d'ôter toute moralité aux sentimens humains, je suis trompé si la nouvelle philosophie ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu.



CHAPITRE XVI.

Fausse analogie entre les couleurs & les sons.

IL n'y a sortes d'absurdités auxquelles les observations physiques n'aient donné lieu dans la considération des Beaux-Arts. On a trouvé dans l'analyse du son, les mêmes rapports que dans celle de la lumiere. Aussi-tôt on a saisi vivement cette analogie, sans s'embarrasser de l'expérience & de la raison. L'esprit de systême a tout confondu, & faute de savoir peindre

dre aux oreilles, on s'eſt aviſé de chanter aux yeux. J'ai vu ce fameux Clavecin, ſur lequel on prétendoit faire de la Muſique avec des couleurs ; c'étoit bien mal connoître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs eſt dans leur permanence, & celui des ſons dans leur ſucceſſion.

Toutes les richeſſes du coloris s'étalent à la fois ſur la face de la terre. Du premier coup-d'œil tout eſt vu ; mais plus on regarde & plus on eſt enchanté. Il ne faut plus qu'admirer & contempler ſans ceſſe.

Il n'en eſt pas ainſi du ſon : la nature ne l'analyſe point & n'en ſépare point les harmoniques ; elle les cache, au contraire, ſous l'apparence de l'uniſſon ; ou ſi quelquefois elle les ſépare dans le chant modulé de l'homme, & dans le ramage de quelques oiſeaux, c'eſt ſucceſſivement, & l'un après l'autre ; elle inſpire des chants & non des accords, elle dicte de la mélodie & non de l'harmonie. Les couleurs ſont la parure des êtres inanimés ; toute matiere eſt colorée ; mais les ſons annoncent le mouvement, la voix annonce un être ſenſible ; il n'y a que des corps

animés qui chantent. Ce n'eſt pas le Flûteur automate qui joue de la flûte, c'eſt le Mécanicien qui meſura le vent & fit mouvoir les doigts.

Ainſi chaque ſens a ſon champ qui lui eſt propre. Le champ de la Muſique eſt le tems, celui de la Peinture eſt l'eſpace. Multiplier les ſons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'eſt changer leur économie, c'eſt mettre l'œil à la place de l'oreille, & l'oreille à la place de l'œil.

Vous dites : comme chaque couleur eſt déterminée par l'angle de réfraction du rayon qui la donne, de même chaque ſon eſt déterminé par le nombre des vibrations du corps ſonore, en un tems donné. Or, les rapports de ces angles & de ces nombres étant les mêmes, l'analogie eſt évidente. Soit; mais cette analogie eſt de raiſon, non de ſenſation, & ce n'eſt pas de cela qu'il s'agit. Premiérement l'angle de réfraction eſt ſenſible & meſurable, & non pas le nombre des vibrations. Les corps ſonores ſoumis à l'action de l'air, changent inceſſamment de dimenſions & de ſons. Les couleurs

font durables, les sons s'évanouissent, & l'on n'a jamais de certitude que ceux qui renaissent soient les mêmes que ceux qui sont éteints. De plus, chaque couleur est absolue, indépendante, au lieu que chaque son n'est pour nous que relatif, & ne se distingue que par comparaison. Un son n'a par lui-même aucun caractere absolu qui le fasse reconnoître, il est grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre, en lui-même il n'est rien de tout cela. Dans le systême harmonique, un son quelconque n'est rien non plus naturellement; il n'est ni tonique, ni dominant, ni harmonique, ni fondamental, parce que toutes ces propriétés ne sont que des rapports, & que le systême entier pouvant varier du grave à l'aigu, chaque son change d'ordre & de place dans le systême, selon que le systême change de degré. Mais les propriétés des couleurs ne consistent point en des rapports. Le jaune est jaune, indépendant du rouge & du bleu, par-tout il est sensible & reconnoissable, & si-tôt qu'on aura fixé l'angle de réfraction qui le donne, on sera sûr d'avoir le même jaune dans tous les tems.

Les couleurs ne ſont pas dans les corps colorés, mais dans la lumiere ; pour qu'on voye un objet, il faut qu'il ſoit éclairé. Les ſons ont auſſi beſoin d'un mobile, & pour qu'ils exiſtent, il faut que le corps ſonore ſoit ébranlé. C'eſt un autre avantage en faveur de la vue, car la perpétuelle émanation des aſtres eſt l'inſtrument naturel qui agit ſur elle, au lieu que la nature ſeule engendre peu de ſons, & à moins qu'on n'admette l'harmonie des ſpheres céleſtes, il faut des êtres vivans pour la produire.

On voit par-là que la Peinture eſt plus près de la nature, & que la Muſique tient plus à l'art humain. On ſent auſſi que l'une intéreſſe plus que l'autre, préciſément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme & nous donne toujours quelque idée de nos ſemblables. La Peinture eſt ſouvent morte & inanimée ; elle vous peut tranſporter au fond d'un déſert ; mais ſi-tôt que des ſignes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être ſemblable à vous, ils ſont, pour ainſi dire, les organes de l'ame, & s'ils vous peignent auſſi la ſolitude, ils

vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, & l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie, sans se dire à l'instant, un autre être sensible est ici.

C'est un des plus grands avantages du Musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de représenter celles qu'on ne sauroit voir, & le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans les tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, & comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force, ne peut rendre à la Musique les

imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non-seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes sentimens qu'on éprouve en les voyant.



CHAPITRE XVII.

Erreur des Musiciens nuisible à leur Art.

VOYEZ comment tout nous ramene sans cesse aux effets moraux dont j'ai parlé, & combien les Musiciens qui ne considerent la puissance des sons que par l'action de l'air & l'ébranlement des fibres, sont loin de connoître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, & plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral & s'attachant aux seules institutions harmoniques, la Musique devient plus bruyante à l'oreille, & moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus & alors, avec tous ses accords & toute son harmonie, elle ne fera plus aucun effet sur nous.



CHAPITRE XVIII.

Que le système musical des Grecs n'avoit aucun rapport au nôtre.

COMMENT ces changemens sont-ils arrivés ? Par un changement naturel du caractere des langues. On sait que notre harmonie est une invention gothique. Ceux qui prétendent trouver le système des Grecs dans le nôtre, se moquent de nous. Le système des Grecs n'avoit absolument d'harmonique dans notre sens, que ce qu'il falloit pour fixer l'accord des instrumens sur des consonnances parfaites. Tous les peuples qui ont des instrumens à cordes, sont forcés de les accorder par des consonnances ; mais ceux qui n'en ont pas, ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fausses, parce qu'elles n'entrent pas dans notre système, & que nous ne pouvons les noter. C'est ce qu'on a remarqué sur les chants des Sauvages de l'Amérique, & c'est ce qu'on auroit dû remar-

quer aussi sur divers intervalles de la Musique des Grecs, si l'on eût étudié cette Musique avec moins de prévention pour la nôtre.

Les Grecs divisoient leur diagramme par tétracordes, comme nous divisons notre clavier par octaves, & les mêmes divisions se répétoient exactement chez eux à chaque tétracorde, comme elles se répetent chez nous à chaque octave; similitude qu'on n'eût pu conserver dans l'unité du mode harmonique & qu'on n'auroit pas même imaginée. Mais comme on passe par des intervalles moins grands quand on parle que quand on chante, il fut naturel qu'ils regardassent la répétition des tétracordes, dans leur mélodie orale, comme nous regardons la répétition des octaves dans notre mélodie harmonique.

Ils n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appellons consonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les sixtes. Pourquoi cela? C'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux, ou du moins proscrit de la pratique, & leurs consonnances n'étant

point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par conséquent leurs sixtes majeures & mineures réciproquement altérées de même. Qu'on s'imagine maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir & quels modes harmoniques on peut établir en bannissant les tierces & les sixtes du nombre des consonnances ! Si les consonnances mêmes qu'ils admettoient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les auroient au moins sous-entendues au-dessous de leurs chants, la consonnance tacite des marches fondamentales eût prêté son nom aux marches diatoniques qu'elles leur suggéroient. Loin d'avoir moins de consonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la basse *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à la seconde *ut re*.

Mais, dira-t-on, pourquoi donc des marches diatoniques ? Par un instinct qui, dans une langue accentuée & chantante, nous porte à choisir les inflexions les plus commodes : car entre les modifica-

tions trop fortes qu'il faut donner à la glotte pour entonner continuellement les grands intervalles des consonnances, & la difficulté de régler l'intonation, dans les rapports très-composés des moindres intervalles, l'organe prit un milieu & tomba naturellement sur des intervalles plus petits que les consonnances, & plus simples que les comma; ce qui n'empêcha pas que de moindres intervalles n'eussent aussi leur emploi dans des genres plus pathétiques.



CHAPITRE XIX.

Comment la Musique a dégénéré.

A mesure que la langue se perfectionnoit, la mélodie en s'imposant de nouvelles regles perdoit insensiblement de son ancienne énergie, & le calcul des intervalles fut substitué à la finesse des inflexions. C'est ainsi, par exemple, que la pratique du genre enharmonique s'abolit peu-à-peu. Quand les théâtres eurent

pris une forme réguliere, on n'y chantoit plus que sur des modes prescrits, & à mesure qu'on multiplioit les regles de l'imitation, la langue imitative s'affoiblissoit.

L'étude de la Philosophie & le progrès du raisonnement ayant perfectionné la grammaire, ôterent à la langue ce ton vif & passionné qui l'avoit d'abord rendue si chantante. Dès le tems de Ménalippide & de Philoxène, les Symphonistes, qui d'abord étoient aux gages des Poëtes, & n'exécutoient que sous eux, & pour ainsi dire à leur dictée, en devinrent indépendans, & c'est de cette licence que se plaint si amérement la Musique dans une Comédie de Phérécrate, dont Plutarque nous a conservé le passage. Ainsi la mélodie commençant à n'être plus si adhérente au discours, prit insensiblement une existence à part, & la Musique devint plus indépendante des paroles. Alors aussi cesserent peu-à-peu ces prodiges qu'elle avoit produits, lorsqu'elle n'étoit que l'accent & l'harmonie de la Poésie, & qu'elle lui donnoit sur les passions, cet empire que la parole n'exerça plus

dans la ſuite que ſur la raiſon. Auſſi dès que la Grece fut pleine de Sophiſtes & de Philoſophes, n'y vit-on plus ni Poëtes, ni Muſiciens célebres. En cultivant l'art de convaincre on perdit celui d'émouvoir. Platon lui-même jaloux d'Homere & d'Euripide, décria l'un & ne put imiter l'autre.

Bientôt la ſervitude ajouta ſon influence à celle de la Philoſophie. La Grece aux fers perdit ce feu qui n'échauffe que les ames libres, & ne trouva plus pour louer ſes tyrans le ton dont elle avoit chanté ſes héros. Le mélange des Romains affoiblit encore ce qui reſtoit au langage d'harmonie & d'accent. Le latin, langue plus ſourde & moins muſicale, fit tort à la Muſique en l'adoptant. Le chant employé dans la Capitale altéra peu-à-peu celui des Provinces; les théâtres de Rome nuiſirent à ceux d'Athenes : quand Néron remportoit des prix, la Grece avoit ceſſé d'en mériter; & la même mélodie, partagée à deux langues, convint moins à l'une & à l'autre.

Enfin arriva la cataſtrophe qui détruiſit les progrès de l'eſprit humain, ſans

ôter les vices qui en étoient l'ouvrage. L'Europe inondée de Barbares & asservie par des ignorans, perdit à la fois ses sciences, ses arts, & l'instrument universel des uns & des autres, savoir la langue harmonieuse perfectionnée. Ces hommes grossiers que le Nord avoit engendrés, accoutumerent insensiblement toutes les oreilles à la rudesse de leur organe; leur voix dure & dénuée d'accent étoit bruyante sans être sonore. L'empereur Julien comparoit le parler des Gaulois au croassement des grenouilles. Toutes leurs articulations étant aussi âpres que leurs voix étoient nazardes & sourdes, ils ne pouvoient donner qu'une sorte d'éclat à leur chant, qui étoit de renforcer le son des voyelles pour couvrir l'abondance & la dureté des consonnes.

Ce chant bruyant, joint à l'inflexibilité de l'organe, obligea ces nouveaux venus & les peuples subjugués qui les imiterent, de ralentir tous les sons pour les faire entendre. L'articulation pénible & les sons renforcés concoururent également à chasser de la mélodie tout sentiment de mesure & de rhythme; comme ce qu'il

y avoit de plus dur à prononcer étoit toujours le passage d'un son à l'autre, on n'avoit rien de mieux à faire que de s'arrêter sur chacun, le plus qu'il étoit possible, de le renfler, de le faire éclater le plus qu'on pouvoit. Le chant ne fut bientôt plus qu'une suite ennuyeuse & lente de sons traînans & criés, sans douceur, sans mesure & sans grace; & si quelques savans disoient qu'il falloit observer les longues & les breves dans le chant latin, il est sûr au moins qu'on chanta les vers comme de la prose, & qu'il ne fut plus question de pieds, de rhythmes, ni d'aucune espece de chant mesuré.

Le chant ainsi dépouillé de toute mélodie, & consistant uniquement dans la force & la durée des sons, dut suggérer enfin les moyens de le rendre plus sonore encore, à l'aide des consonnances. Plusieurs voix traînant sans cesse à l'unisson des sons d'une durée illimitée, trouverent par hasard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paroître agréable, & ainsi commença la pratique du discant & du contre-point.

J'ignore combien de siecles les Musiciens

tournerent autour des vaines queſtions ; que l'effet connu d'un principe ignoré leur fit agiter. Le plus infatigable Lecteur ne ſupporteroit pas dans Jean de Muris, le verbiage de huit ou dix grands Chapitres, pour ſavoir, dans l'intervalle de l'octave coupée en deux conſonnances, ſi c'eſt la quinte ou la quarte qui doit être au grave ; & quatre cents ans après on trouve encore dans Bontempi des énumérations non moins ennuyeuſes, de toutes les baſſes qui doivent porter la ſixte au lieu de la quinte. Cependant l'harmonie prit inſenſiblement la route que lui preſcrit l'analyſe, juſqu'à ce qu'enfin l'invention du mode mineur & des diſſonances, y eût introduit l'arbitraire dont elle eſt pleine, & que le ſeul préjugé nous empêche d'appercevoir (*).

(*) Rapportant toute l'harmonie à ce principe très-ſimple de la réſonnance des cordes dans leurs aliquotes, M. Rameau fonde le mode mineur & la diſſonance ſur ſa prétendue expérience qu'une corde ſonore en mouvement, fait vibrer d'autres cordes plus longues à ſa douzieme & à ſa dix-ſeptieme majeure au grave. Ces cordes, ſelon lui, vibrent & frémiſſent dans toute leur longueur, mais elles

La mélodie étant oubliée & l'attention du Musicien s'étant tournée entiérement vers l'harmonie, tout se dirigea peu-à-peu sur ce nouvel objet, les genres, les modes, la gamme, tout reçut des faces nouvelles; ce furent les successions harmoniques qui réglerent la marche des parties. Cette marche ayant usurpé le nom de mélodie, on ne put méconnoître en effet dans cette nouvelle mélodie les traits de sa mere, & notre système musical étant ainsi venu par degrés, purement harmonique, il n'est pas étonnant que l'ac-

---

ne résonent pas. Voilà, ce me semble, une singuliere physique; c'est comme si l'on disoit que le soleil luit, & qu'on ne voit rien.

Ces cordes plus longues, ne rendant que le son de la plus aiguë, parce qu'elles se divisent, vibrent, résonent à son unisson, confondent leur son avec le sien, & paroissent n'en rendre aucun. L'erreur est d'avoir cru les voir vibrer dans toute leur longueur, & d'avoir mal observé les nœuds. Deux cordes sonores formant quelque intervalle harmonique, peuvent faire entendre leur son fondamental au grave, même sans une troisieme corde, c'est l'expérience connue & confirmée de M. Tartini; mais une corde seule n'a point d'autre son fondamental que le sien, elle ne fait point résoner ni vibrer ses multiples, mais seulement son unisson & ses aliquotes. Comme le son n'a d'autre cause que les vibrations du corps sonore, & qu'où la cause agit librement, l'effet suit toujours, séparer les vibrations de la résonance, c'est dire une absurdité.

cent oral en ait souffert, & que la Musique ait perdu pour nous presque toute son énergie.

Voilà comment le chant devint par degrés un art entiérement séparé de la parole dont il tire son origine, comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix, & comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la Musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avoit produits, quand elle étoit doublement la voix de la nature.



CHAPITRE XX.

Rapport des Langues aux Gouvernemens.

CES progrès ne sont ni fortuits, ni arbitraires, ils tiennent aux vicissitudes des choses. Les langues se forment naturellement sur les besoins des hommes; elles changent & s'alterent selon les changemens de ces mêmes besoins. Dans les anciens tems, où la persuasion tenoit

lieu de force publique, l'éloquence étoit nécessaire. A quoi serviroit-elle aujourd'hui, que la force publique supplée à la persuasion? L'on n'a besoin ni d'art, ni de figure pour dire, *tel est mon plaisir.* Quels discours restent donc à faire au peuple assemblé? des sermons. Et qu'importe à ceux qui les font de persuader le peuple, puisque ce n'est pas lui qui nomme aux Bénéfices? Les langues populaires nous sont devenues aussi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les sociétés ont pris leur derniere forme; on n'y change plus rien qu'avec du canon & des écus, & comme on n'a plus rien à dire au peuple, sinon, *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues, ou des soldats dans les maisons; il ne faut assembler personne pour cela: au contraire, il faut tenir les sujets épars, c'est la premiere maxime de la politique moderne.

Il y a des langues favorables à la liberté; ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement des Divans. Nos

Prédicateurs ſe tourmentent, ſe mettent en ſueur dans les Temples, ſans qu'on ſache rien de ce qu'ils ont dit. Après s'être épuiſés à crier pendant une heure, ils ſortent de la chaire à demi-morts. Aſſurément ce n'étoit pas la peine de prendre tant de fatigue.

Chez les anciens on ſe faiſoit entendre aiſément au peuple ſur la place publique; on y parloit tout un jour ſans s'incommoder. Les Généraux haranguoient leurs Troupes; on les entendoit, & ils ne s'épuiſoient point. Les hiſtoriens modernes qui ont voulu mettre des harangues dans leurs hiſtoires, ſe ſont fait moquer d'eux. Qu'on ſuppoſe un homme haranguant en François le peuple de Paris dans la place de Vendôme. Qu'il crie à pleine tête, on entendra qu'il crie, on ne diſtinguera pas un mot. Hérodote liſoit ſon hiſtoire aux peuples de la Grece, aſſemblés en plein air, & tout retentiſſoit d'applaudiſſemens. Aujourd'hui l'Académicien qui lit un mémoire, un jour d'aſſemblée publique, eſt à peine entendu au bout de la Salle. Si les Charlatans des places abondent moins en France qu'en Italie,

ce n'est pas qu'en France ils soient moins écoutés, c'est seulement qu'on ne les entend pas si bien. M. d'Alembert croit qu'on pourroit débiter le Récitatif François à l'Italienne; il faudroit donc le débiter à l'oreille, autrement on n'entendroit rien du tout. Or, je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas se faire entendre au peuple assemblé, est une langue servile; il est impossible qu'un peuple demeure libre & qu'il parle cette langue-là.

Je finirai ces réflexions superficielles, mais qui peuvent en faire naître de plus profondes, par le passage qui me les a suggérées.

Ce seroit la matiere d'un examen assez philosophique, que d'observer dans le fait, & de montrer, par des exemples, combien le caractere, les mœurs & les intérêts d'un peuple, influent sur sa langue (*).

(*) Remarques sur la gramm. génér. & raison. par M. Duclos, *pag.* II.

LETTRE
A MONSIEUR
L'ABBÉ RAYNAL;

Au sujet d'un nouveau Mode de Musique, inventé par M. Blainville,

Paris, le 30 Mai 1754, au sortir du Concert.



VOUS êtes bien aise, Monsieur, vous le Panégyriste & l'ami des Arts, de la tentative de M. Blainville, pour l'introduction d'un nouveau Mode dans notre Musique. Pour moi, comme mon sentiment là-dessus ne fait rien à l'affaire, je passe immédiatement au jugement que vous me demandez sur la découverte même.

Autant que j'ai pu saisir les idées de M. Blainville, durant la rapidité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve que le Mode qu'il nous propose, n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'ont chacun des deux Modes usités. L'une de ces deux

cordes eſt la tonique, l'autre eſt la quarte au-deſſus de cette tonique ; & cette quarte s'appellera, ſi l'on veut, *dominante*. L'auteur me paroît avoir eu de fort bonnes raiſons pour préférer ici la quarte à la quinte, & celle de toutes ces raiſons qui ſe préſente la premiere, en parcourant ſa gamme, eſt le danger de tomber dans les fauſſes relations.

Cette gamme eſt ordonnée de la maniere ſuivante ; il monte d'abord d'un ſemi-ton majeur de la tonique ſur la ſeconde note, puis d'un ton ſur la troiſieme ; & montant encore d'un ton, il arrive à ſa dominante ſur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'eſt permis de parler ainſi, l'hémiſtiche du Mode. Puis recommençant ſa marche un ton au-deſſus de la dominante, il monte enſuite d'un ſemi-ton majeur, d'un ton, &, encore d'un ton, & l'octave eſt parcourue ſelon cet ordre de notes, mi, fa, ſol, la : ſi, ut, re, mi. Il redeſcend de même, ſans aucune altération.

Si vous procédez diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant de la dominante d'un Mode mineur à l'octave de

cette dominante, sans dièses ni bémols accidentels, vous aurez précisément la gamme de M. Blainville; par où l'on voit, 1°. que sa marche diatonique est directement opposée à la nôtre, ou, partant de la tonique, on doit monter d'un ton, ou descendre d'un semi-ton; 2°. qu'il a fallu substituer une autre harmonie à l'accord sensible usité dans nos Modes, & qui se trouve exclus du sien; 3°. trouver, pour cette nouvelle gamme, des accompagnemens différens de ceux que l'on emploie dans la regle de l'octave; 4°. & par conséquent d'autres progressions de Basse fondamentale que celles qui sont admises.

La gamme de son Mode est précisément semblable au diagramme des Grecs; car si l'on commence par la corde *hypate*, en montant, ou par la note en descendant, à parcourir diatoniquement deux tétracordes disjoints, on aura précisément la nouvelle gamme; c'est notre ancien Mode plagal, qui subsiste encore dans le Plain-chant; c'est proprement un Mode mineur dont le diapason se prendroit, non d'une tonique à son

octave, en passant par la dominante; mais d'une dominante à son octave, en passant par la tonique; & en effet, la tierce majeure que l'Auteur est obligé de donner à sa finale, jointe à la maniere d'y descendre par semi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une dominante. Ainsi, si l'on pouvoit, de ce côté-là, disputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne pourroit du moins lui disputer celui d'avoir osé braver, en quelque chose, la bonne opinion que notre siecle a de soi-même, & son mépris pour tous les autres âges en matiere de sciences & de goût.

Mais ce qui paroît appartenir incontestablement à M. Blainville, c'est l'harmonie qu'il affecte à un Mode institué dans des tems où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connoissoit point l'harmonie, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Personne ne lui disputera, ni la science qui lui a suggéré de nouvelles progressions fondamentales, ni l'art avec lequel il l'a su mettre en œuvre pour ménager nos oreilles, bien plus délicates sur les choses

nouvelles, que ſur les mauvaiſes choſes.

Dès qu'on ne pourra plus lui reprocher de n'avoir pas trouvé ce qu'il nous propoſe, on lui reprochera de l'avoir trouvé. On conviendra que ſa découverte eſt bonne, s'il veut avouer qu'elle n'eſt pas de lui : s'il prouve qu'elle eſt de lui, on lui ſoutiendra qu'elle eſt mauvaiſe ; & il ne ſera pas le premier contre lequel les artiſtes auront argumenté de la ſorte. On lui demandera ſur quel fondement il prétend déroger aux loix établies, & en introduire d'autres de ſon autorité.

On lui reprochera de vouloir ramener à l'arbitraire, les regles d'une ſcience qu'on a fait tant d'effort pour réduire en principe ; d'enfreindre dans ſes progreſſions la liaiſon harmonique, qui eſt la loi la plus générale & l'épreuve la plus ſure de toute bonne harmonie.

On lui demandera ce qu'il prétend ſubſtituer à l'accord ſenſible, dont ſon Mode n'eſt nullement ſuſceptible, pour annoncer les changemens de ton. Enfin on voudra ſavoir encore pourquoi, dans l'eſſai qu'il a donné au Public, il a telle-

ment entre-mêlé son Mode avec les deux autres, qu'il n'y a qu'un très-petit nombre de Connoisseurs, dont l'oreille exercée & attentive, ait démêlé ce qui appartient en propre à son nouveau système.

Ses réponses, je crois les prévoir à-peu-près. Il trouvera aisément en sa faveur des analogies, du moins aussi bonnes que celles dont nous avons la bonté de nous contenter. Selon lui, le Mode mineur n'aura pas de meilleurs fondemens que le sien. Il nous soutiendra que l'oreille est notre premier maître d'harmonie, & que, pourvu que celui-là soit content, la raison doit se borner à chercher pourquoi il l'est, & non à lui prouver qu'il a tort de l'être. Qu'il ne cherche, ni à introduire dans les choses l'arbitraire qui n'y est point, ni à dissimuler celui qu'il y trouve. Or, cet arbitraire est si constant que, même dans la regle de l'octave, il y a une faute contre les regles; remarque qui ne sera pas, si l'on veut, de M. Blainville, mais que je prends sur mon compte.

Il dira encore que cette liaison harmonique qu'on lui objecte, n'est rien moins

qu'indiſpenſable dans l'harmonie, & il ne ſera pas embarraſſé de le prouver.

Il s'excuſera d'avoir entre-mêlé les trois Modes, ſur ce que nous ſommes ſans ceſſe dans le même cas avec les deux nôtres, ſans compter que, par ce mélange adroit, il aura eu le plaiſir, diroit Montagne, de faire donner à nos Modes des nazardes ſur le nez du ſien. Mais quoi qu'il faſſe, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raiſons ſans replique; l'une qu'il eſt inventeur, l'autre qu'il a à faire à des Muſiciens.

Je ſuis, &c.



EXAMEN

DE

DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans sa Brochure intitulée :

ERREURS

SUR

LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

AVERTISSEMENT.

Je jettai cet Ecrit ſur le papier en 1755, lorſque parut la Brochure de M. Rameau, & après avoir déclaré publiquement, ſur la grande querelle que j'avois eue à ſoutenir, que je ne répondrois plus à mes adverſaires. Content même d'avoir fait note de mes obſervations ſur l'Ecrit de M. Rameau, je ne les publiai point; & je ne les joins maintenant ici, que parce qu'elles ſervent à l'éclairciſſement de quelques Articles de mon Dictionnaire, où la forme de l'Ouvrage ne me permettoit pas d'entrer dans de plus longues diſcuſſions.



EXAMEN
DE
DEUX PRINCIPES
Avancés par M. Rameau, dans sa Brochure intitulée :

ERREURS
SUR
LA MUSIQUE,
DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

C'EST toujours avec plaisir que je vois paroître de nouveaux écrits de M. Rameau : de quelque maniere qu'ils soient accueillis du Public, ils sont précieux aux Amateurs de l'Art, & je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illustre Artiste releve mes fautes, il m'instruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens ; & comme en renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne m'interdis

point celles de pur amusement, je discuterai par occasion quelques points qu'il décide, bien sûr d'avoir toujours fait une chose utile, s'il en peut résulter de sa part de nouveaux éclaircissemens. C'est même entrer en cela, dans les vues de ce grand Musicien, qui dit qu'on ne peut contester les propositions qu'il avance, que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour; d'où je conclus qu'il est bon qu'on les conteste.

Je suis, au reste, fort éloigné de vouloir défendre mes articles de l'Encyclopédie; personne, à la vérité, n'en devroit être plus content que M. Rameau, qui les attaque; mais personne au monde n'en est plus mécontent que moi. Cependant, quand on sera instruit du tems où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, & de l'impuissance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini, quand on saura, de plus, que je n'eus point la présomption de me proposer pour celui-ci, mais que ce fut, pour ainsi dire, une tâche imposée par l'amitié, on lira peut-être, avec quelque indulgence, des articles

articles que j'eus à peine le tems d'écrire dans l'espace qui m'étoit donné pour les méditer, & que je n'aurois point entrepris, si je n'avois consulté que le tems & mes forces.

Mais ceci est une justification envers le Public, & pour un autre lieu. Revenons à M. Rameau que j'ai beaucoup loué, & qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les Lecteurs veulent bien jetter les yeux sur les articles qu'il attaque, tels que *CHIFFRER*, *ACCORD*, *ACCOMPAGNEMENT*, &c. s'ils distinguent les vrais éloges que l'équité mesure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde; enfin s'ils sont instruits du poids que les procédés de M. Rameau, vis-à-vis de moi, ajoute à la justice que j'aime à lui rendre, j'espere qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'exposition de ses principes, ils seront contens, au moins des hommages que j'ai rendus à l'Auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écrit intitulé : *Erreurs sur la Musique*, me paroît en effet fourmiller d'erreurs, & que je n'y vois rien de plus juste que le ti-

tre. Mais ces erreurs ne ſont point dans les lumieres de M. Rameau, elles n'ont leur ſource que dans ſon cœur; & quand la paſſion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que perſonne des bonnes regles de ſon Art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes qui diſparoîtront avec ſa haine; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuſe, & dont pluſieurs en effet, ne ſauroient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu; c'eſt un défaut qu'il impute à mon ignorance, & dont je ſuis peu tenté de la juſtifier. J'avoue avec plaiſir, que, faute de choſes ſavantes, je ſuis réduit à n'en dire que de raiſonnables, & je n'envie à perſonne le profond ſavoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup, ce n'eſt point pour ma juſtification que j'écris, c'eſt pour le bien de la choſe. Laiſſons toutes ces diſputes perſonnelles qui ne font rien au progrès de l'Art, ni à l'inſtruction du Public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux Commençans, qui veulent ſe faire un nom aux dépens des noms déjà connus,

& qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais, ce qu'on ne sauroit examiner avec trop de soin, ce sont les principes de l'Art même, dans lesquels la moindre erreur est une source d'égaremens, & où l'Artiste ne peut se tromper en rien, que tous les efforts qu'il fait pour perfectionner l'Art n'en éloignent la perfection.

Je remarque, dans les erreurs sur la Musique, deux de ces principes importans. Le premier qui a guidé M. Rameau dans tous ses écrits, &, qui pis est, dans toute sa Musique, est que l'harmonie est l'unique fondement de l'Art, que la mélodie en dérive, & que tous les grands effets de la Musique naissent de la seule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. Rameau, & qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, est que cet *accompagnement représente le corps sonore.* J'examinerai séparément ces deux principes. Commençons par le premier & le plus important, dont la vérité ou la fausseté

démontrée, doit servir en quelque maniere de base à tout l'Art Musical.

Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la résonance du corps sonore. Et il est certain que tout son est accompagné de trois autres sons harmoniques concomitans ou accessoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce-majeure. En ce sens, l'harmonie est naturelle & inséparable de la mélodie & du chant, tel qu'il puisse être, puisque tout son porte avec lui son accord parfait. Mais, outre ces trois sons harmoniques, chaque son principal en donne beaucoup d'autres qui ne sont point harmoniques & n'entrent point dans l'accord parfait. Telles sont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premieres. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos sens, mais dont la résonance est démontrée par induction, & n'est pas impossible à confirmer par expérience. L'Art les a rejettées de l'harmonie, & voilà où il a commencé à substituer ses regles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois sons qui

conſtituent l'accord parfait, une prérogative particuliere, parce qu'ils forment entr'eux une ſorte de proportion qu'il a plû aux anciens d'appeller harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul ? Je dis que cette propriété ſe trouve dans des rapports de ſons qui ne ſont nullement harmoniques. Si les trois ſons repréſentés par les chiffres $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, leſquels ſont en proportion harmonique, forment un accord conſonnant, les trois ſons repréſentés par ces autres chiffres $\frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{7}$, ſont de même en proportion harmonique, & ne forment qu'un accord diſcordant. Vous pouvez diviſer harmoniquement une tierce-majeure, une tierce-mineure, un ton majeur, un ton mineur, &c. & jamais les ſons donnés par ces diviſions, ne feront des accords conſonnans. Ce n'eſt donc, ni parce que les ſons qui compoſent l'accord parfait réſonnent avec le ſon principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entiere, ni parce qu'ils ſont en proportion harmonique, qu'ils ont été choiſis excluſivement pour compoſer l'accord parfait, mais ſeulement parce que, dans l'ordre des intervalles, ils

offrent les rapports les plus ſimples. Or, cette ſimplicité des rapports eſt une regle commune à l'harmonie & à la mélodie ; regle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, juſqu'à rendre toute harmonie impraticable ; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, & ne lui eſt point naturellement ſubordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que ſera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la diſſonance, & les regles de la Modulation ? A l'inſtant je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaiſir même de l'oreille eſt l'ouvrage de l'habitude ; & de quel droit l'harmonie, qui ne peut ſe donner à elle-même un fondement naturel, voudroit-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût queſtion d'harmonie & d'accords ?

Qu'une marche conſonnante & réguliere de Baſſe-fondamentale engendre des hármoniques qui procedent diatoniquement, & forment entr'eux une ſorte de chant, cela ſe connoît & peut s'admettre.

On pourroit même renverser cette génération; & comme, selon M. Rameau, chaque son n'a pas seulement la puissance d'ébranler ses aliquotes en-dessus, mais ses multiples en-dessous, le simple chant pourroit engendrer une sorte de Basse, comme la Basse engendre une sorte de chant, & cette génération seroit aussi naturelle que celle du mode mineur; mais je voudrois demander à M. Rameau deux choses: l'une, si ces sons ainsi engendrés sont ce qu'il appelle mélodie; & l'autre, si c'est ainsi qu'il trouve la sienne, ou s'il pense même que jamais personne en ait trouvé de cette maniere? Puissions-nous préserver nos oreilles de toute Musique dont l'Auteur commencera par établir une belle Basse-fondamentale; & pour nous mener savamment de dissonance en dissonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entassera sans cesse accords sur accords, sans songer aux accens d'une mélodie simple, naturelle & passionnée, qui ne tire pas son expression des progressions de la Basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix!

Non, ce n'est point là sans doute ce

que M. Rameau veut qu'on fasse, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend seulement que l'harmonie guide l'artiste, sans qu'il y songe, dans l'invention de sa mélodie, & que toutes les fois qu'il fait un beau chant, il suit une harmonie réguliere; ce qui doit être vrai, par la liaison que l'Art a mise entre ces deux parties, dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des sons, les regles du chant, & l'accent musical : car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'est point absolue, mais relative au systême harmonique, & à ce que, dans ce systême, on estime plus que le chant.

Mais si la longue routine de nos successions harmoniques guide l'homme exercé & le Compositeur de profession; quel fut le guide de ces ignorans, qui n'avoient jamais entendu d'harmonie, dans ces chants que la nature a dictés long-tems avant l'invention de l'Art? Avoient-ils donc un sentiment d'harmonie antérieur à l'expérience; & si quelqu'un leur eût fait entendre la Basse-fondamentale de l'air qu'ils avoient composé, pense-t-on qu'au-

cun d'eux eût reconnu-là son guide, & qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette Basse & cet air?

Je dirai plus. A juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en restent, comme il est impossible d'ajuster sous ces airs une bonne Basse-fondamentale, il est impossible aussi que le sentiment de cette Basse, d'autant plus réguliere qu'elle est plus naturelle, leur ait suggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les transportoit, étoit excellente à leurs oreilles, & l'on ne peut douter que la nôtre ne leur eût paru d'une barbarie insupportable. Donc ils en jugeoient sur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appellons consonnances parfaites; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les sixtes. Pourquoi cela? C'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux ou du moins proscrit de la pratique, & leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, & leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par consé-

quent leurs ſixtes majeures & mineures altérées de même. Qu'on penſe maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, & quels modes harmoniques on peut établir, en banniſſant les tierces & les ſixtes du nombre des conſonnances! Si les conſonnances mêmes qu'ils admettoient leur euſſent été connues par un vrai ſentiment d'harmonie, ils les euſſent dû ſentir ailleurs que dans la mélodie, ils les auroient, pour ainſi dire, ſous-entendues au-deſſous de leurs chants: la conſonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendroient; loin d'avoir eu moins de conſonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la Baſſe tacite *ut ſol*, ils euſſent donné le nom de conſonnance à l'intervalle mélodieux d'*ut* à *re*.

« Quoi que l'auteur d'un chant, dit » M. Rameau, ne connoiſſe pas les ſons » fondamentaux dont ce chant dérive, » il ne puiſe pas moins dans cette ſource » unique de toutes nos productions en » Muſique ». Cette doctrine eſt ſans doute fort ſavante, car il m'eſt impoſſible de

l'entendre. Tâchons, s'il se peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne savent pas la Musique, & qui n'ont pas appris combien il est beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *Medium* de leur voix, & son diapason ne s'étend pas communément jusqu'à pouvoir en entonner la Basse-fondamentale, quand même ils la sauroient. Ainsi, non-seulement cet ignorant qui compose un air, n'a nulle notion de la Basse-fondamentale de cet air, il est même également hors d'état & d'exécuter cette Basse lui-même, & de la reconnoître lorsqu'un autre l'exécute. Mais cette Basse-fondamentale qui lui a suggéré son chant, & qui n'est ni dans son entendement, ni dans son organe, ni dans sa mémoire, où est-elle donc ?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les sons fondamentaux les plus sensibles, comme, par exemple, dans le ton d'*ut* un *sol* sous un *re*, & un *ut* sous un *mi*. Puisqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceci rejetter son autorité. Mais quels

ſujets a-t-il pris pour cette épreuve ? Des gens qui, ſans ſavoir la Muſique, avoient cent fois entendu de l'harmonie & des accords ; de ſorte que l'impreſſion des intervalles harmoniques, & du progrès correſpondant des Parties dans les paſſages les plus fréquens, étoit reſtée dans leur oreille, & ſe tranſmettoit à leur voix ſans même qu'ils s'en doutaſſent. Le jeu des racleurs de Guinguettes ſuffit ſeul pour exercer le peuple des environs de Paris, à l'intonation des tierces & des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences ſur des hommes plus ruſtiques & dont l'oreille étoit juſte ; elles ne m'ont jamais rien donné de ſemblable. Ils n'ont entendu la Baſſe qu'autant que je la leur ſoufflois ; encore ſouvent ne pouvoient-ils la ſaiſir : ils n'appercevoient jamais le moindre rapport entre deux ſons différens entendus à la fois : cet enſemble même leur déplaiſoit toujours, quelque juſte que fût l'intervalle ; leur oreille étoit choquée d'une tierce comme la nôtre l'eſt d'une diſſonance, & je puis aſſurer qu'il n'y en avoit pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout auſſi bien

que la cadence parfaite, si l'unisson s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis & factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature, & c'est sur-tout en cette partie de la Musique qu'il y a, comme dit très-bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. J'avoue que ces observations, quoique justes, rendent à Paris les expériences difficiles; car les oreilles ne s'y préviennent gueres moins vîte que les esprits : mais c'est un inconvénient inséparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout*, & qui me semble à moi ne prouver rien, c'est l'intervalle des deux notes *ut fa* dièse, sous lequel, appliquant différentes Basses qui marquent différentes transitions harmoniques, il prétend montrer par les diverses affections qui en naissent, que la force de ces affections dépend de l'harmonie & non du chant.

die, la mesure, la différence du haut ou du bas; du doux ou du fort, du vîte & du lent; tandis que toutes ces choses ne sont que la mélodie elle-même, & que si on les en séparoit, elle n'existeroit plus. La mélodie est un langage comme la parole; tout chant qui ne dit rien n'est rien, & celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accens semblables dans le discours; les breves & les longues, les quantités semblables dans la prosodie, la mesure égale & constante, le rhythme & les pieds des vers, les doux & les forts, la voix remisse ou véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde assez froid, assez dépourvu de sentiment pour dire ou lire des choses passionnées, sans jamais adoucir ni renforcer la voix? M. Rameau, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la premiere de tout ce qui lui étant propre, ne peut convenir à l'autre: il ne considere pas la mélodie comme un chant, mais comme un remplissage; il dit que ce remplissage naît de l'harmonie, & il a raison.

Qu'est-ce

Qu'est-ce qu'une suite de sons indéterminés, quant à la durée? Des sons isolés & dépourvus de tout effet commun qu'on entend, qu'on saisit séparément les uns des autres, & qui, bien qu'engendrés par une succession harmonique, n'offrent aucun ensemble à l'oreille, & attendent, pour former une phrase & dire quelque chose, la liaison que la mesure leur donne. Qu'on présente au Musicien une suite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entiérement différentes, seulement par les diverses manieres de les scander, d'en combiner & varier les mouvemens; preuve invincible que c'est à la mesure qu'il appartient de fixer toute mélodie. Que si la diversité d'harmonie qu'on peut donner à ces suites, varie aussi leurs effets, c'est qu'elle en fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles, divers emplacemens dans l'échelle du mode; ce qui, comme je l'ai déjà dit, change entiérement les rapports des sons & le sens des phrases.

La raison pourquoi les anciens n'avoient

point de Musique purement instrumentale, c'est qu'ils n'avoient pas l'idée d'un chant sans mesure, ni d'une autre mesure que celle de la Poésie; & la raison pourquoi les Vers se chantoient toujours & jamais la Prose, c'est que la Prose n'avoit que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avoient encore l'autre partie constitutive de la mélodie, savoir le rhythme.

Jamais personne, pas même M. Rameau, n'a divisé la Musique en mélodie, harmonie & mesure, mais en harmonie & mélodie; après quoi l'une & l'autre se considere par les sons & par les tems.

M. Rameau prétend que tout le charme, toute l'énergie de la Musique est dans l'harmonie, que la mélodie n'y a qu'une part surbordonnée & ne donne à l'oreille qu'un léger & stérile agrément. Il faut l'entendre raisonner lui-même. Ses preuves perdroient trop à être rendues par un autre que lui.

Tout chœur de Musique, dit-il, *qui est lent, & dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessein, ni d'une mélodie qui puisse as-*

fecter d'elle-même ; & ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou simplement vif & gai. (Ce parallele d'un chœur lent & d'un air vif & gai me paroît assez plaisant). *L'un se rapporte directement à l'ame*, (notez bien que c'est le grand chœur à quatre parties.) *L'autre ne passe pas le canal de l'oreille.* (C'est le chant, selon M. Rameau.) *J'en appelle encore à l'Amour triomphe, déjà cité plus d'une fois.* (Cela est vrai.) *Que l'on compare le plaisir qu'on éprouve à celui que cause un air, soit vocal, soit instrumental.* J'y consens. Qu'on me laisse choisir la voix & l'air, sans me restreindre au seul mouvement vif & gai, car cela n'est pas juste ; & que M. Rameau vienne de son côté avec son chœur *l'Amour triomphe* & tout ce terrible appareil d'instrumens & de voix, il aura beau se choisir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit & qui sont plus touchés d'un tambour que du rossignol, ils seront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire sentir que les sons les plus capables d'affecter l'ame ne sont point ceux d'un chœur de Musique.

L'harmonie eſt une cauſe purement phyſique ; l'impreſſion qu'elle produit reſte dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement paſſager & ſtérile ; ils donneroient plutôt des vapeurs que des paſſions. Le plaiſir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu de mélodie, eſt purement de ſenſation, & tourneroit bientôt à l'ennui, ſi l'on n'avoit ſoin de faire ce chœur très-court, ſur-tout lorſqu'on y met toutes les voix dans leur *Medium.* Mais ſi les voix ſont remiſſes & baſſes, il peut affecter l'ame ſans le ſecours de l'harmonie ; car une voix remiſſe & lente eſt une expreſſion naturelle de triſteſſe ; un chœur à l'uniſſon pourroit faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainſi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux ſens une impreſſion agréable, & rien de plus. Mais les accens de la voix paſſent juſqu'à l'ame ; car ils ſont l'expreſſion naturelle des paſſions, & en les peignant, ils les excitent. C'eſt par eux que la Muſique devient oratoire, éloquente, imitative, ils en forment le langage ; c'eſt

par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentimens. La mélodie est dans la Musique ce qu'est le dessein dans la Peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les accords que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie; c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la Musique. En un mot, le seul physique de l'Art se réduit à bien peu de chose, & l'harmonie ne passe pas au-delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'ame qui semblent excités par la seule harmonie, comme l'ardeur des soldats par les instrumens militaires, c'est que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela; parce qu'il n'est question que d'une certaine agitation qui se transmet de l'oreille au cerveau, & que l'imagination, ébranlée ainsi, fait le reste. Encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que du rhythme ou de la mesure, qui est une des parties constitutives de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-dessus.

Je ne ſuivrai point M. Rameau dans les exemples qu'il tire de ſes Ouvrages pour illuſtrer ſon principe. J'avoue qu'il ne lui eſt pas difficile de montrer, par cette voie, l'infériorité de la mélodie; mais j'ai parlé de la Muſique, & non de ſa Muſique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il ſe donne, je puis n'être pas de ſon avis ſur tel ou tel morceau; & tous ces jugemens particuliers, pour ou contre, ne ſont pas d'un grand avantage au progrès de l'Art.

Après avoir établi comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très-faux, généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. Rameau finit ſa diſſertation dans ces termes: *Ainſi, toute Muſique étant compriſe dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'eſt qu'à cette ſeule harmonie qu'on doit comparer quelque ſcience que ce ſoit*, pag. 64. J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuſe concluſion.

Le ſecond principe avancé par M. Rameau, & duquel il me reſte à parler, eſt que *l'harmonie repréſente le corps ſonore*. Il me reproche de n'avoir pas ajouté

cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il est à croire que si je l'y eusse ajoutée, il me l'eût reproché davantage, ou du moins avec plus de raison. Ce n'est pas sans répugnance que j'entre dans l'examen de cette addition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner, ne soit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en distinguer, en ce que si c'est une erreur, c'est au moins l'erreur d'un grand Musicien qui s'égare à force de science. Mais ici je ne vois que des mots vides de sens, & je ne puis pas même supposer de la bonne foi dans l'Auteur qui les ose donner au Public, comme un principe de l'Art qu'il professe.

L'harmonie représente le corps sonore! Ce mot de *corps sonore* a un certain éclat scientifique, il annonce un Physicien dans celui qui l'emploie; mais en Musique que signifie-t-il ? Le Musicien ne considere pas le corps sonore en lui-même, il ne le considere qu'en action. Or, qu'est-ce que le corps sonore en action ? c'est le son: l'harmonie représente donc le son. Mais l'harmonie accompagne le son. Le son

n'a donc pas besoin qu'on le représente ; puisqu'il est là. Si ce galimathias paroît risible, ce n'est pas ma faute assurément.

Mais ce n'est peut-être pas le son mélodieux que l'harmonie représente, c'est la collection des sons harmoniques qui l'accompagnent : mais ces sons ne sont que l'harmonie elle-même ; l'harmonie représente donc l'harmonie, & l'accompagnement, l'accompagnement.

Si l'harmonie ne représente ni le son mélodieux, ni ses harmoniques, que représente-t-elle donc ? Le son fondamental & ses harmoniques, dans lesquels est compris le son mélodieux. Le son fondamental & ses harmoniques sont donc ce que M. Rameau appelle le corps sonore. Soit ; mais voyons.

Si l'harmonie doit représenter le corps sonore, la Basse ne doit jamais contenir que des sons fondamentaux ; car, à chaque renversement, le corps sonore ne rend point sur la Basse l'harmonie renversée du son fondamental, mais l'harmonie directe du son renversé qui est à la Basse, & qui, dans le corps sonore, devient ainsi fondamentale. Que M. Rameau prenne la peine

de répondre à cette ſeule objection, mais qu'il y réponde clairement, & je lui donne gain de cauſe.

Jamais le ſon fondamental ni ſes harmoniques, pris pour le corps ſonore, ne donnent d'accord mineur; jamais ils ne donnent la diſſonance; je parle dans le ſyſtême de M. Rameau. L'harmonie & l'accompagnement ſont pleins de tout cela, principalement dans ſa pratique : donc l'harmonie & l'accompagnement ne peuvent repréſenter le corps ſonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la maniere de raiſonner de cet Auteur & la mienne; car voici les premieres conſéquences que ſon principe, admis par ſuppoſition, me ſuggere.

Si l'accompagnement repréſente le corps ſonore, il ne doit rendre que les ſons rendus par le corps ſonore. Or, ces ſons ne forment que des accords parfaits. Pourquoi donc hériſſer l'accompagnement de diſſonances?

Selon M. Rameau, les ſons concomitans rendus par le corps ſonore, ſe bornent à deux; ſavoir la tierce-majeure & la quinte. Si l'accompagnement repréſente

le corps ſonore, il faut donc le ſimplifier.

L'inſtrument dont on accompagne, eſt un corps ſonore lui-même, dont chaque ſon eſt toujours accompagné de ſes harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement repréſente le corps ſonore, on ne doit frapper que des uniſſons; car les harmoniques des harmoniques ne ſe trouvent point dans le corps ſonore. En vérité, ſi ce principe que je combats m'étoit venu, & que je l'euſſe trouvé ſolide, je m'en ſerois ſervi contre le ſyſtême de M. Rameau, & je l'aurois cru renverſé.

Mais donnons, s'il ſe peut, de la préciſion à ſes idées; nous pourrons mieux en ſentir la juſteſſe ou la fauſſeté.

Pour concevoir ſon principe, il faut entendre que le corps ſonore eſt repréſenté par la Baſſe & ſon accompagnement, de façon que la Baſſe-fondamentale repréſente le ſon générateur, & l'accompagnement ſes productions harmoniques. Or, comme les ſons harmoniques ſont produits par la Baſſe-fondamentale, la Baſſe-fondamentale, à ſon tour, eſt

produite par le concours des ſons harmoniques : ceci n'eſt pas un principe de ſyſtême, c'eſt un fait d'expérience, connu dans l'Italie depuis long-tems.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions ſont requiſes dans l'accompagnement, pour repréſenter exactement les productions harmoniques du corps ſonore, & fournir par leur concours, la Baſſe-fondamentale qui leur convient.

Il eſt évident que la premiere & la plus eſſentielle de ces conditions eſt de produire, à chaque accord, un ſon fondamental unique ; car, ſi vous produiſez deux ſons fondamentaux, vous repréſentez deux corps ſonores au lieu d'un, & vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été obſervé par M. Serre.

Or, l'accord parfait, tierce-majeure, eſt le ſeul qui ne donne qu'un ſon fondamental; tout autre accord le multiplie : ceci n'a beſoin de démonſtration pour aucun Théoricien, & je me contenterai d'un exemple ſi ſimple, que ſans figure ni note, il puiſſe être entendu des Lecteurs les moins verſés en Muſique, pour-

vu que les termes leur en ſoient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce-majeure produit pour ſon fondamental, l'octave du ſon grave, & que la tierce-mineure produit la dixieme majeure, c'eſt-à-dire, que cette tierce-majeure *ut mi* vous donnera l'octave de l'*ut* pour ſon fondamental, & que cette tierce-mineure *mi ſol*, vous donnera encore le même *ut* pour ſon fondamental. Ainſi, tout cet accord entier *ut mi ſol* ne vous donne qu'un ſon fondamental ; car la quinte *ut ſol* qui donne l'uniſſon de ſa note grave, peut être cenſée en donner l'octave, ou bien en deſcendant ce *ſol* à ſon octave, l'accord eſt un à la derniere rigueur ; car le ſon fondamental de la ſixte-majeure *ſol mi* eſt à la quinte du grave, & le ſon fondamental de la quarte *ſol ut* eſt encore à la quinte du grave. De cette maniere, l'harmonie eſt bien ordonnée & repréſente exactement le corps ſonore : mais au lieu de diviſer harmoniquement la quinte, en mettant la tierce-majeure au grave, & la mineure à l'aigu, tranſpoſons cet ordre en la diviſant arith-

métiquement, nous aurons cet accord parfait tierce-mineure, *ut mi* bémol *ſol*, & prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord ſemblable *la ut mi*.

Alors on trouve la dixieme *fa* pour ſon fondamental de la tierce-mineure *la ut*, & l'octave *ut* pour ſon fondamental de la tierce-majeure *ut mi*. On ne ſauroit donc frapper cet accord complet, ſans produire à la fois deux ſons fondamentaux. Il y a pis encore, c'eſt qu'aucun de ces deux ſons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord & du mode, il nous faut une troiſieme Baſſe *la* qui donne ce fondement. Alors il eſt manifeſte que l'accompagnement ne peut repréſenter le corps ſonore, qu'en prenant ſeulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour Baſſe engendrée ſous la quinte *la mi*, *fa* ſous la tierce-mineure *la ut*, & *ut* ſous la tierce-majeure *ut mi*. Si-tôt donc que vous ajouterez un troiſieme ſon, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux ſons fondamentaux & par conſéquent la repréſentation du corps ſonore diſparoîtra.

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur, doit s'entendre à plus forte raison de tout accord dissonant complet, où les sons fondamentaux se multiplient par la composition de l'accord, & l'on ne doit pas oublier que tout cela n'est déduit que du principe même de M. Rameau, adopté par supposition. Si l'accompagnement devoit représenter le corps sonore, combien donc n'y devroit-on pas être circonspect dans le choix des sons & des dissonances, quoique régulieres & bien sauvées? Voilà la premiere conséquence qu'il faudroit tirer de ce principe supposé vrai. La raison, l'oreille, l'expérience, la pratique de tous les peuples qui ont le plus de justesse & de sensibilité dans l'organe, tout suggéroit cette conséquence à M. Rameau. Il en tire pourtant une toute contraire; &, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'Artiste il ne devroit jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il falloit retrancher quelquefois des sons dans l'accompagnement, & un bien plus grand encore d'avoir compté la

quinte parmi ces sons qu'il falloit retrancher dans l'occasion. *La quinte*, dit-il, *qui est l'arc-boutant de l'harmonie, & qu'on doit par conséquent préférer par-tout où elle doit être employée.* A la bonne heure, qu'on la préfere quand elle doit être employée : mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être : au contraire ; c'est justement parce qu'elle est trop harmonieuse & sonore qu'il la faut souvent retrancher, sur-tout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne & ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage son attention entre les deux sons qui forment la quinte, ou ne la donne précisément à celui qui est étranger à la mélodie, & qu'on doit le moins écouter. L'ellipse n'a pas moins d'usage dans l'harmonie que dans la grammaire ; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de se faire entendre suffisamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit voudroit sonner la quinte dans chaque accord où elle entre, feroit une harmonie insupportable, & M. Rameau lui-même s'est bien gardé d'en user ainsi.

Pour revenir au Clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange & barbare accompagnement prescrit par M. Rameau, qu'il le compare avec l'accompagnement simple & harmonieux des Italiens, & s'il refuse de juger par la raison, qu'il juge au moins par le sentiment entre eux & lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il fallût remplir tous les accords pour représenter le corps sonore, qu'il fallût employer toutes les dissonances qu'on peut employer? Comment a-t-il pu faire un crime à Correlli de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvoient entrer dans son accompagnement? Comment la plume ne lui tomboit-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochoit à ce grand harmoniste de n'avoir pas faite? Comment n'a-t-il pas senti que la confusion n'a jamais rien produit d'agréable, qu'une harmonie trop chargée est la mort de toute expression, & que c'est par cette raison que toute la Musique, sortie de son école, n'est que du bruit sans effet? Comment

ne

ne se reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hérisser les Basses Françoises de ces forêts de chiffres, qui font mal aux oreilles seulement à les voir? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois dans sa Musique, n'a-t-elle pas désarmé sa main paternelle, quand il les gâtoit sur son Clavecin?

Son systême ne me paroît gueres mieux fondé dans les principes de théorie, que dans ceux de pratique. Toute sa génération harmonique se borne à des progressions d'accords parfaits majeurs; on n'y comprend plus rien, si-tôt qu'il s'agit du mode mineur & de la dissonance; & les vertus des nombres de Pythagore ne sont pas plus ténébreuses que les propriétés physiques qu'il prétend donner à de simples rapports.

M. Rameau dit que la résonnance d'une corde sonore met en mouvement une autre corde sonore triple ou quintuple de la premiere, & la fait frémir sensiblement dans sa totalité, quoi qu'elle ne résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit les calculs qui lui servent à la pro-

duction de la dissonance & du mode mineur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, se divisant en ses aliquotes, les fasse vibrer & résonner chacune en particulier, de sorte que les vibrations plus fortes de la corde en produisent de plus foibles dans ses parties, ce phénomene se conçoit & n'a rien de contradictoire. Mais qu'une aliquote puisse émouvoir son tout, en lui donnant des vibrations plus lentes, & conséquemment plus fortes; (*) qu'une force quelconque en produise une autre triple & une autre quintuple d'elle-même, c'est ce que l'observation dément, & que la raison ne peut admettre. Si l'expérience de M. Rameau est vraie il faut nécessairement que celle de M. Sauveur soit fausse. Car, si une corde résonnante fait vibrer son triple & son quintuple, il s'ensuit que les nœuds de M. Sauveur ne pouvoient exister, que sur la résonnance d'une partie, la corde entiere ne pouvoit

(*) Ce qui rend les vibrations plus lentes, c'est, ou plus de matiere à mouvoir dans la corde, ou son plus grand écart de la ligne de repos.

frémir, que les papiers blancs & rouges devoient également tomber, & qu'il faut rejetter sur ce fait, le témoignage de toute l'Académie.

Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'est qu'une corde sonore qui vibre & ne résonne pas. Voici certainement une nouvelle physique. Ce ne sont donc plus les vibrations du corps sonore qui produisent le son, & nous n'avons qu'à chercher une autre cause.

Au reste, je n'accuse point ici M. Rameau de mauvaise foi; je conjecture même comment il a pu se tromper. Premiérement, dans une expérience fine & délicate, un homme à systême voit souvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde se divisant en parties égales entr'elles & à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ses parties, & l'on a pris cela pour le frémissement de la corde entiere : on n'a point entendu de son; cela est encore fort naturel. Au lieu du son de la corde entiere qu'on attendoit, on n'a eu que l'unisson de la plus petite partie, & on ne l'a pas distingué. Le

fait important, dont il falloit s'assurer & dont dépendoit tout le reste, étoit qu'il n'existoit point de nœuds immobiles; & que, tandis qu'on n'entendoit que le son d'une partie, on voyoit frémir la corde dans la totalité; ce qui est faux.

Quand cette expérience seroit vraie, les origines qu'en déduit M. Rameau ne seroient pas plus réelles: car l'harmonie ne consiste pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des sons qui en résultent; & si ces sons sont nuls, comment toutes les proportions du monde leur donneroient-elles une existence qu'ils n'ont pas?

Il est tems de m'arrêter. Voilà jusqu'où l'examen des erreurs de M. Rameau peut importer à la science harmonique. Le reste n'intéresse ni les Lecteurs, ni moi-même. Armé par le droit d'une juste défense, j'avois à combattre deux principes de cet Auteur, dont l'un a produit toute la mauvaise Musique dont son école inonde le Public depuis nombre d'années; l'autre le mauvais accompagnement qu'on apprend par sa méthode. J'avois à montrer que son

ſyſtême harmonique eſt inſuffiſant, mal prouvé, fondé ſur une fauſſe expérience. J'ai cru ces recherches intéreſſantes. J'ai dit mes raiſons, M. Rameau a dit ou dira les ſiennes; le Public nous jugera. Si je finis ſi-tôt cet écrit, ce n'eſt pas que la matiere me manque; mais j'en ai dit aſſez pour l'utilité de l'Art & pour l'honneur de la vérité; je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. Rameau. Tant qu'il m'attaque en Artiſte, je me fais un devoir de lui répondre, & diſcute avec lui volontiers les points conteſtés. Si-tôt que l'homme ſe montre & m'attaque perſonnellement, je n'ai plus rien à lui dire; & ne vois en lui que le Muſicien.



LETTRE
A M. BURNEY
SUR
LA MUSIQUE,

Avec Fragmens d'Observations sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck.

AVERTISSEMENT
DES ÉDITEURS.

Les Pieces ſuivantes ne ſont que des Fragmens d'un Ouvrage que M. Rouſſeau n'acheva point. Il donna ſon Manuſcrit, preſque indéchiffrable, à M. Prévoſt de l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la Copie qu'il en fit lui-même ſous les yeux de M. Rouſſeau, qui la corrigea de ſa main, & diſtribua ces Fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévoſt, connu du Public par une excellente Traduction de l'Oreſte d'Euripide, a ſuppléé, dans les Obſervations ſur l'Alceſte, quelques paſſages dont le ſens étoit reſté ſuſpendu, & qui ne ſembloit point ſe lier avec le reſte du Diſcours; nous avons fait écrire ces paſſages en Italiques, ſans cette précaution, il auroit été difficile de les diſtinguer du texte de M. Rouſſeau.

LETTRE
DE
J. J. ROUSSEAU
A. M. LE DOCTEUR
BURNEY,

Auteur de l'Histoire générale de la Musique.

VOUS m'avez fait successivement, Monsieur, plusieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun desquels méritoit bien un remercîment exprès. La presque absolue impossibilité d'écrire m'a jusqu'ici empêché de remplir ce devoir; mais le premier volume de votre histoire générale de la Musique, en ranimant en moi un reste de zele pour un Art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de tems, de voyages & de dépenses, m'excite à vous en marquer ma reconnoissance en m'entretenant quelque

tems avec vous du ſujet favori de vos recherches, qui doit immortaliſer votre nom chez les vrais amateurs de ce bel Art.

Si j'avois eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loiſir, tandis qu'il me reſtoit quelques idées encore fraîches, j'aurois pu tirer des vôtres bien des inſtructions, dont le Public pourra profiter, mais qui ſeront perdues pour moi, déſormais privé de mémoire & hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins conſigner ici ſommairement quelques-uns des points ſur leſquels j'aurois deſiré vous conſulter, afin que les Artiſtes ne ſoient pas privés des éclairciſſemens qu'ils leur vaudront de votre part, & laiſſant bavarder ſur la Muſique en belles phraſes, ceux qui, ſans en ſavoir faire, ne laiſſent pas d'étonner le Public de leurs ſavantes ſpéculations; je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une priſe ſi commode aux oracles des beaux eſprits, mais dont l'étude eſt ſeule utile aux véritables progrès de l'Art.

1°. Vous vous en êtes trop occupé,

Monſieur, pour n'avoir pas ſouvent remarqué combien notre maniere d'écrire la Muſique eſt confuſe, embrouillée, & ſouvent équivoque; ce qui eſt une des cauſes qui rendent ſon étude ſi longue & ſi difficile. Frappé de ces inconvéniens, j'avois imaginé, il y a une quarantaine d'années, une maniere de l'écrire par chiffres, moins volumineuſe, plus ſimple, &, ſelon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet en 1742, à l'Académie des Sciences, & je le propoſai l'année ſuivante au Public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre & ſimplifié l'expreſſion des ſignes. Comme il n'y a dans l'échelle que ſept notes diatoniques, je n'ai non plus que ſept caracteres pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en ſont que les repliques, s'y préſentent à leur degré, mais toujours ſous le ſigne primitif; les intervalles majeurs, mineurs, ſuperflus & diminués ne s'y confondent jamais de poſition, comme dans la Muſique ordinaire, mais chacun a ſon caractere inhérent &

propre qui, ſans égard à la poſition ni à la clef, ſe préſente au premier coup-d'œil; je proſcris le bécarre comme inutile, je n'ai jamais ni bémol ni dièſe à la clef; enfin, les accords, l'harmonie & l'enchaînement des modulations s'y montrent dans une partition, avec une clarté qui ne laiſſe rien échapper à l'œil; de ſorte que la ſucceſſion en eſt auſſi claire aux regards du Lecteur, que dans l'eſprit du Compoſiteur même.

Mais la partie la plus neuve & la plus utile de ce ſyſtême, & celle cependant qu'on a le moins remarquée, eſt celle qui ſe rapporte aux valeurs des notes & à l'expreſſion de la durée & des quantités dans le tems. C'eſt la grande ſimplicité de cette partie qui l'a empêché de faire ſenſation. Je n'ai point de figures particulieres pour les rondes, blanches, noires, croches, doubles-croches, &c. tout cela, ramené par la poſition ſeule à des aliquotes égales, préſente à l'œil les diviſions de la meſure & des tems, ſans preſque avoir beſoin, pour cela, de ſignes propres. Le zéro ſeul ſuffit pour exprimer un ſilence quelconque; le point, après une note ou un zéro, marque tous

les prolongemens poſſibles d'un ſilence ou d'un ſon. Il peut repréſenter toutes ſortes de valeurs ; ainſi, les pauſes, demi-pauſes, ſoupirs, demi-ſoupirs, quarts-de-ſoupirs, &c. ſont proſcrits ainſi que les diverſes figures de notes. J'ai pris en tout le contre-pied de la note ordinaire ; elle repréſente les valeurs par des figures, & les intervalles par des poſitions ; moi, j'exprime les valeurs par la poſition ſeule, & les intervalles par des chiffres, &c.

Cette maniere de noter n'a point été adoptée, comment auroit-elle pu l'être ? elle étoit nouvelle & c'étoit moi qui la propoſois ? Mais ſes défauts, que j'ai remarqué le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages ſur l'autre, ſur-tout pour la pratique de la compoſition, pour enſeigner la Muſique à ceux qui ne la ſavent pas, & pour noter commodément, en petit volume, les airs qu'on entend & qu'on peut deſirer de retenir. Je l'ai donc conſervée pour mon uſage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, & je l'emploie ſur-tout à noter la Baſſe ſous un chant quelconque, parce que cette Baſſe, écrite ainſi par une li-

gne de chiffres, m'épargne une portée, double mon eſpace, & fait que je ſuis obligé de tourner la moitié moins ſouvent.

2°. En perfectionnant cette maniere de noter, j'en ai trouvé une autre avec laquelle je l'ai combinée, & dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raiſon, notés de droite à gauche. Cette direction des lignes eſt la plus ancienne, & elle eſt reſtée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la ſuivirent d'abord; enſuite ils imaginerent d'écrire les lignes en ſillons, c'eſt-à-dire, alternativement de droite à gauche, & de gauche à droite. Enfin, la difficulté de lire & d'écrire, dans les deux ſens, leur fit abandonner tout-à-fait l'ancienne direction, & ils écrivirent, comme nous faiſons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le ſaut que l'œil eſt forcé de faire de la fin de chaque ligne au commencement de la ſuivante, & du bas de chaque page

au haut de celle qui ſuit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend inſenſible dans la lecture, ſe fait mieux ſentir en liſant la Muſique, où les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand ſaut à faire, & où la rapidité de ce ſaut fatigue à la longue, ſur-tout dans les mouvemens vîtes; en ſorte qu'il arrive quelquefois dans un Concerto, que le Symphoniſte ſe trompe de portée, & que l'exécution eſt arrêtée.

J'ai penſé qu'on pourroit remédier à cet inconvénient & rendre la Muſique plus commode, & moins fatigante à lire, en renouvellant pour elle la méthode d'écrire par ſillons, pratiquée par les anciens Grecs, & cela d'autant plus heureuſement que cette méthode n'a pas pour la Muſique, lamême difficulté que pour l'écriture; car la note eſt également facile à lire dans les deux ſens, & l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le Plain-chant des Juifs, comme vous l'avez noté; que s'il étoit noté de gauche à droite comme le nôtre. C'eſt un fait d'expérience que chacun peut vérifier ſur le champ, que qui chante à livre

ouvert de gauche à droite, chantera de même à livre ouvert de droite à gauche sans s'y être aucunement préparé. Ainsi point d'embarras pour la pratique.

Pour m'assurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les objections & lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette maniere beaucoup de Musique tant vocale qu'instrumentale, tant en parties séparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette constante regle, de disposer tellement la succession des lignes & des pages, que l'œil n'eût jamais de saut à faire, ni de droite à gauche, ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page suivante, même en tournant, du lieu même où finit la précédente, ce qui fait procéder alternativement la moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de mes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette maniere d'écrire la Musique, il suffit d'exécuter une Sonate notée de cette façon pour les sentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une seule, & seulement pour la Musique vocale ; c'est

c'est la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes, & j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre, que de s'exercer quelques jours à lire & écrire de cette façon, comme font les Imprimeurs, habitude qui se contracte très-promptement. Mais quand on ne voudroit pas vaincre ce léger obstacle pour les parties de chant, les avantages resteroient toujours tous entiers sans aucun inconvénient pour les parties instrumentales & pour toute espece de symphonies; & certainement dans l'exécution d'une Sonate ou d'un Concerto, ces avantages sauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans & sur-tout à l'instrument principal.

3o. Les deux façons de noter dont je viens de vous parler, ayant chacune ses avantages, j'ai imaginé de les réunir dans une note combinée des deux, afin sur-tout d'épargner de la place & d'avoir à tourner moins souvent. Pour cela je note en Musique ordinaire, mais à la Grecque, c'est-à-dire, en sillons les parties chantantes & obligées, & quant à la Basse qui

procede ordinairement par notes plus simples & moins figurées, je la note de même en sillons, mais par chiffres dans les entrelignes qui séparent les portées. De cette maniere chaque accolade a une portée de moins, qui est celle de la Basse, & comme cette Basse est écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au-dessus du chant, au lieu de les mettre au-dessous, ce qui est indifférent en soi, & empêche que les chiffres de la Basse ne se confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette maniere de noter épargne la moitié de la place.

4°. Si j'avois été à portée de conférer avec vous avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'histoire de la Musique ancienne, je vous aurois proposé, Monsieur, d'y discuter quelques points concernant la Musique des Grecs, desquels l'éclaircissement me paroît devoir jetter de grandes lumieres sur la nature de cette Musique, tant jugée & si peu connue; points qui néanmoins n'ont jamais excité de question chez nos érudits, parce qu'ils ne se sont pas même avisés d'y penser.

Je ne renouvelle point, parmi ces questions, celle qui regarde notre harmonie, demandant si elle a été connue & pratiquée des Grecs, parce que cette question me paroît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'Art: & de ce qui nous reste, sur cette matiere, dans les Auteurs Grecs, il faut laisser chamailler là-dessus les érudits, & se contenter de rire. Vous avez mis, sous l'air antique d'une Ode de Pindare, une fort bonne Basse. Mais je suis très-sûr qu'il n'y avoit pas une oreille Grecque que cette Basse n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oserois demander, 1°. si la Poésie Grecque étoit susceptible d'être chantée de plusieurs manieres, s'il étoit possible de faire plusieurs airs différens sur les mêmes paroles, & s'il y a quelque exemple que cela ait été pratiqué? 2°. Quelle étoit la distinction caractéristique de la Poésie lyrique ou accompagnée, d'avec la Poésie purement oratoire? Cette distinction ne consistoit-elle que dans le metre & dans le style, ou consistoit-elle aussi dans le ton de la récitation? N'y avoit-il rien

de chanté dans la Poésie qui n'étoit pas lyrique, & y avoit-il quelques cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé sans aucune mélodie? Qu'est-ce que c'étoit proprement que la Musique instrumentale des Grecs? avoient-ils des symphonies proprement dites, composées sans aucunes paroles? Ils jouoient des airs qu'on ne chantoit pas, je sais cela; mais n'y avoit-il pas originairement des paroles sur tous ces airs, & y en avoit-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être? Vous sentez que cette question seroit bien ridicule, si celui qui la fait, croyoit qu'ils eussent des accompagnemens semblables aux nôtres, qui eussent fait des parties différentes de la vocale; car, en pareil cas, ces accompagnemens auroient fait de la Musique purement instrumentale. Il est vrai que leur note étoit différente pour les instrumens & pour les voix, mais cela n'empêchoit pas, selon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore si ces questions sont superficielles; mais je sais qu'elles ne sont pas

oiſeuſes. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres queſtions intéreſſantes. Comme de ſavoir s'il n'y a qu'une Muſique, comme le prononcent magiſtralement nos docteurs, ou ſi peut-être, comme moi & quelques autres eſprits vulgaires, avons oſé le penſer, il y a eſſentiellement & néceſſairement une Muſique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent & ne pouvant avoir de Muſique à elles, ſe ſervent comme elles peuvent de celle d'autrui, prétendant, à cauſe de cela, que ces Muſiques étrangeres qu'elles uſurpent au préjudice de nos oreilles, ne ſont à perſonne ou ſont à tous : comme encore à l'éclairciſſement de ce grand principe de *l'unité de Mélodie*, ſuivi trop exactement par Pergoleſe & par Léo, pour n'avoir pas été connu d'eux ; ſuivi très-ſouvent encore, mais par inſtinct & ſans le connoître, par les Compoſiteurs Italiens modernes ; ſuivi très-rarement par hazard, par quelques Compoſiteurs Allemands, mais ni connu par aucun Compoſiteur François, ni ſuivi jamais dans aucune autre Muſique Françoiſe que

le seul Devin du Village, & proposé par l'Auteur de la Lettre sur la Musique Françoise, & du Dictionnaire de Musique, sans avoir été, ni compris, ni suivi, ni peut-être lu par personne; principe dont la Musique moderne s'écarte journellement de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel charivari, que les oreilles ne pouvant plus la souffrir, les Auteurs soient ramenés de force à ce principe si dédaigné, & à la marche de la nature.

Ceci, Monsieur, me meneroit à des discussions techniques qui vous ennuyeroient peut-être par leur inutilité, & infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourroit se trouver par hazard, dans mes vieilles rêveries Musicales, quelques bonnes idées, je m'étois proposé d'en jetter quelques-unes dans les remarques que M. Gluck m'avoit prié de faire sur son Opéra Italien d'Alceste, & j'avois commencé cette besogne quand il me retira son Opéra, sans me demander mes remarques qui n'étoient que commencées, & dont l'indéchiffrable brouillon n'étoit pas en état de lui être remis. J'ai imaginé

de transcrire ici ce fragment dans cette occasion, & de vous l'envoyer, afin que si vous avez la fantaisie d'y jetter les yeux, mes informes idées sur la Musique lyrique, puissent vous en suggérer de meilleures, dont le Public profitera dans votre histoire de la Musique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni donner à ses membres épars la liaison nécessaire, parce que je n'ai plus l'Opéra sur lequel il a été fait. Ainsi je me borne à transcrire ici ce qui est fait. Comme l'Opéra d'Alceste a été imprimé à Vienne, je suppose qu'il peut aisément passer sous vos yeux, & au pis aller, il peut se trouver par-ci, par-là, dans ce fragment, quelque idée générale qu'on peut entendre sans exemple & sans application. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portois ci-devant dans cet extrait, c'est qu'ils ont été presque tous confirmés depuis lors par le Public, dans l'Alceste François que M. Gluck nous a donné cette année à l'Opéra, & où il a, avec raison, employé tant qu'il a pu, la même Musique de son Alceste Italien.

FRAGMENS
D'OBSERVATIONS
Sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck.

L'EXAMEN de l'Opéra d'Alceste de M. Gluck, est trop au-dessus de mes forces, sur-tout dans l'état de dépérissement où sont, depuis plusieurs années, mes idées, ma mémoire & toutes mes facultés, pour que j'eusse eu la présomption d'en faire de moi-même la pénible entreprise, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien; mais M. Gluck m'en a si fort pressé, que je n'ai pu lui refuser cette complaisance, quoi qu'aussi fatigante pour moi, qu'inutile pour lui. Je ne suis plus capable de donner l'attention nécessaire à un Ouvrage aussi travaillé. Toutes mes observations peuvent être fausses & mal fondées; &, loin de les lui donner pour des regles, je les soumets à son jugement, sans vouloir, en aucune façon, les défendre: mais quand je me serois trompé

dans toutes, ce qui restera toujours réel & vrai, c'est le témoignage qu'elles rendent à M. Gluck de ma déférence pour ses desirs, & de mon estime pour ses Ouvrages.

En considérant d'abord la marche totale de cette piece, j'y trouve une espece de contre-sens général, en ce que le premier acte est le plus fort de Musique & le dernier le plus foible, ce qui est directement contraire à la bonne gradation du Drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte seroit hors de place dans les suivans, mais les forces de la Musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentimens, & dans la vivacité de tous les tableaux. Par-tout où l'intérêt est plus vif, la Musique doit être plus animée, & ses ressources ne sont pas moindres dans les expressions brillantes & vives, que dans les gémissemens & les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du Poëte que du Musicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout-à-fait disculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connois point d'Opéra, où les passions soient moins variées que dans l'Alceste ; tout y roule presque sur deux seuls sentimèns, l'affliction & l'effroi ; & ces deux sentimens toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au Musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations, & dans les expressions, plus leur passage doit être prompt & rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les Auditeurs, & quand la mesure est passée, l'Acteur a beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, & finit par s'impatienter.

Il résulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la piece, s'attiédit au contraire jusqu'au dénouement qui, n'en déplaise à Euripide lui-même, est froid, plat & presque risible à force de simplicité.

Si l'Auteur du Drame a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête, mal placée & ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle

eſt contraire à toute vraiſemblance & à toute bienſéance, tant à cauſe de la promptitude avec laquelle elle ſe prépare & s'exécute, qu'à cauſe de l'abſence de la Reine, dont on ne ſe met point en peine, juſqu'à ce que le Roi s'aviſe à la fin d'y penſer (*).

J'oſerai dire que cet Auteur, trop plein de ſon Euripide, n'a pas tiré de ſon ſujet ce qu'il pouvoit lui fournir pour ſoutenir l'intérêt, varier la ſcene & donner au Muſicien de l'étoffe pour de nouveaux caracteres de Muſique. Il falloit faire mourir Alceſte au ſecond acte & employer tout le troiſieme à préparer, par un nouvel intérêt ſa réſurrection ; ce qui pouvoit amener un coup de théâtre auſſi admirable & frappant que ce froid retour eſt inſipide. Mais, ſans m'arrêter à ce que l'Auteur du Drame auroit dû faire, je reviens ici à la Muſique.

Son Auteur avoit donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de paſſion, & à

(*) J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête & la rendre touchante & déchirante par ſa gaîté même, une idée dont M. Gluck a profité dans ſon Alceſte François.

prévenir l'accablement qui devoit en être l'effet. Quel étoit le premier, le plus grand moyen qui se présentoit pour cela? C'étoit de suppléer à ce que n'avoit pas fait l'Auteur du Drame, en graduant tellement sa marche, que la Musique augmentât toujours de chaleur en avançant, & devînt enfin d'une véhémence qui transportât l'Auditeur; & il falloit tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jetter l'oreille & le cœur dans l'épuisement.

C'est ce que M. Gluck me paroît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de Musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisieme, qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant; &, dès les deux premieres scenes du second acte, l'Auteur ayant épuisé toutes les forces de son Art, ne peut plus dans la suite, que soutenir foiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré.

L'objection se présente ici d'elle-même. C'étoit à l'Auteur des paroles de renforcer, par une marche graduée, la chaleur & l'intérêt: celui de la Musique n'a pu

rendre les affections de ses personnages, que dans le même ordre & au même degré que le Drame les lui présentoit. Il eût fait des contre-sens, s'il eût donné à ses expressions d'autres nuances que celles qu'exigeoient de lui les paroles qu'il avoit à rendre. Voilà l'objection : voici ma réponse. M. Gluck sentira bientôt qu'entre tous les Musiciens de l'Europe, elle n'est faite que pour lui seul.

Trois choses concourent à produire les grands effets de la Musique Dramatique ; savoir, l'accent, l'harmonie & le rhythme. L'accent est déterminé par le Poëte, & le Musicien ne peut gueres, sans faire des contre-sens, s'écarter en cela, ni pour le choix, ni pour la force de la juste expression des paroles. Mais, quant aux deux autres parties qui ne sont pas de même inhérentes à la langue, il peut, jusqu'à certain point, les combiner à son gré, pour modifier & graduer l'intérêt, selon qu'il convient à la marche qu'il s'est prescrite. . . . .

. . . .

J'oserai même dire que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur

la vérité de l'expreſſion ; car la Muſique ne ſauroit aller au cœur que par le charme de la mélodie, & s'il n'étoit queſtion que de rendre l'accent de la paſſion, l'art de la déclamation ſuffiroit ſeul, & la Muſique, devenue inutile, ſeroit plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le Compoſiteur, trop plein de ſon expreſſion, doit éviter ſoigneuſement. Il y a, dans tous les bons Opéra, & ſurtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la Muſique, & qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de ſon ſecours, quelque bien déclamés qu'ils puſſent être. . . . .

. . . .

Il ſuit de-là que, ſans altérer la vérité de l'expreſſion, le Muſicien qui module long-tems dans les mêmes tons, & n'en change que rarement, eſt maître d'en varier les nuances par la combinaiſon des deux parties acceſſoires qu'il y fait concourir ; ſavoir, l'harmonie & le rhythme. Parlons d'abord de la premiere. J'en diſtingue de trois eſpeces. L'harmonie diatonique, la plus ſimple des trois, & peut-

être la ſeule naturelle. L'harmonie chromatique; qui conſiſte en de continuels changemens de ton, par des ſucceſſions fondamentales de quintes. Et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui conſiſte en des entrelacemens d'accords ſuperflus & diminués, à la faveur deſquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entr'eux; on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, & l'ame d'idées rapides & vives; capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'eſt nulle part déplacée, elle eſt propre à tous les caracteres, à l'aide du rhythme & de la mélodie, elle peut ſuffire à toutes les expreſſions; elle eſt néceſſaire aux deux autres harmonies, & toute Muſique où elle n'entreroit point, ne pourroit jamais être qu'une Muſique déteſtable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique; mais elle peut fort bien s'en paſſer & rendre, quoiqu'à ſon défaut, peut-être plus foiblement les expreſſions les plus pathétiques. Ainſi, par la ſucceſſion ménagée de ces trois harmonies, le Muſicien peut graduer & renforcer les ſentimens de

même genre que le Poëte a soutenus trop long-tems au même degré d'énergie.

Il a pour cela, une seconde ressource dans la mélodie, & sur-tout dans sa cadence diversement scandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vîtesse & de lenteur, les mesures contrastées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur & de rapidité; tout cela peut de même se graduer pour soutenir & ranimer l'intérêt & l'attention. Enfin, l'on a le plus ou moins de bruit & d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les silences de l'Orchestre, dont le perpétuel fracas seroit accablant pour l'oreille, quelques beaux qu'en pussent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi consiste la plus grande force de la Musique, il demande un grand art pour être heureusement traité dans la vocale. J'ai dit & je le crois, que les Tragédies Grecques étoient de vrais Opéra. La langue Grecque, vraiment harmonieuse & musicale, avoit par elle-même un accent mélodieux, il ne falloit qu'y joindre le rhythme, pour rendre la déclamation Musicale; ainsi, non-seulement les Tragédies mais toutes

les

les Poésies étoient néceſſairement chantées ; les Poëtes diſoient avec raiſon , *je chante*, au commencement de leurs Poëmes ; formules que les nôtres ont très-ridiculement conſervées : mais nos langues modernes, production des Peuples Barbares, n'étant point naturellement muſicales, pas même l'Italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la Muſique, prendre de grandes précautions pour rendre cette union ſupportable, & pour la rendre aſſez naturelle dans la Muſique imitative, pour faire illuſion au théâtre ; mais de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à perſuader à l'Auditeur, que le chant qu'il entend n'eſt que de la parole ; & ſi l'on y pouvoit parvenir, ce ne ſeroit jamais qu'en fortifiant une des grandes puiſſances de la Muſique, qui eſt le rhythme muſical, bien différent pour nous du rhythme poétique, & qui ne peut même s'aſſocier avec lui que très-rarement & très-imparfaitement.

C'eſt un grand & beau problême à réſoudre, de déterminer juſqu'à quel point on peut faire chanter la langue & parler

la Musique. C'est d'une bonne solution de ce problême que dépend toute la théorie de la Musique Dramatique. L'instinct seul a conduit, sur ce point, les Italiens dans la pratique, aussi bien qu'il étoit possible, & les défauts énormes de leurs Opéra, ne viennent pas d'un mauvais genre de Musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même, a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation ; cette force est indépendante de toute Musique ; & avec cet accent seul, on peut faire entendre une bonne Tragédie, mais non pas un bon Opéra. Si-tôt que la Musique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille ; si elle n'y déploye toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisoit accompagner un Orateur par des instrumens ; mais en y mêlant ses richesses, il faut pourtant que ce soit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuisement où jetteroit bientôt nos organes, une longue action toute en Musique.

De ces principes il suit qu'il faut varier dans un Drame, l'application de la Musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue & le rhythme poétique, & tantôt en faisant dominer la Musique à son tour, & prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme musical, pour frapper l'oreille & toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puisse résister. Voilà les raisons de la division d'un Opéra, en récitatif simple, récitatif obligé & airs.

Quand le discours, rapide dans sa marche, doit être simplement débité, c'est le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation, & quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux; en s'attachant fidélement à la prosodie, au rhythme poétique & aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours. Voilà le récitatif simple, & ce récitatif doit être aussi près de la simple parole qu'il est possible; il ne doit tenir à la Musique que parce que la Musique est la langue

de l'Opéra, & que parler & chanter alternativement, comme on fait ici dans les Opéra comiques, c'est s'énoncer successivement dans deux langues différentes, ce qui rend toujours choquant & ridicule le passage de l'une à l'autre, & qu'il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne, on change de voix pour dire une chanson. L'accompagnement de la Basse est nécessaire dans le récitatif simple, non-seulement pour soutenir & guider l'acteur, mais aussi pour déterminer l'espece des intervalles, & marquer avec précision les entrelacemens de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif : mais loin qu'il soit nécessaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrois au contraire qu'il ne se fît point remarquer, & qu'il produisît son effet sans qu'on y fît aucune attention. Ainsi je crois que les autres instrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne seroit que pour laisser reposer, tant les oreilles des auditeurs que l'Orchestre qu'on doit tout-à-fait oublier, & dont les rentrées bien ménagées font par-là un plus grand effet; au lieu

que quand la symphonie regne tout le long de la piece, elle a beau commencer par plaire, elle finit par accabler. Le récitatif ennuye sur les théâtres d'Italie, non-seulement parce qu'il est trop long, mais parce qu'il est mal chanté & plus mal placé. Des scenes vives, intéressantes, comme doivent toujours être celles d'un Opéra, rendues avec chaleur, avec vérité, & soutenues d'un jeu naturel & animé, ne peuvent manquer d'émouvoir & de plaire à la faveur de l'illusion; mais débitées froidement & platement par des castrates; comme des leçons d'écolier, elles ennuyeront sans doute, & sur-tout quand elles seront trop longues, mais ce ne sera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant & plus passionné, prend un caractere plus touchant, on peut y placer avec succès un simple accompagnement de notes tenues qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceur à l'expression. C'est le simple récitatif accompagné, qui revenant par intervalles rares & bien choisis, contraste

avec la sécheresse du récitatif nud & produit un très-bon effet.

Enfin, quand la violence de la passion fait entre-couper la parole par des propos commencés & interrompus, tant à cause de la force des sentimens qui ne trouvent point de termes suffisans pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite & sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole & de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, & le rhythme musical qui ne s'y prête point du tout, affoibliroient, énerveroient toute l'expression en s'y mêlant; cependant ce rhythme & cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, & par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces especes de forces? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé; donner à la parole tout l'accent possible & convenable à ce qu'elle expri-

me, & jetter dans des ritournelles de ſymphonie toute la mélodie, toute la cadence & le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le ſilence de l'acteur dit alors plus que ſes paroles, & ces réticences bien placées, bien ménagées & remplies d'un côté par la voix de l'Orcheſtre & d'un autre par le jeu muet d'un Acteur qui ſent & ce qu'il dit & ce qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet ſupérieur à celui même de la déclamation & l'on ne peut les ôter ſans lui ôter la plus grande partie de ſa force. Il n'y a point de bon Acteur qui dans ces momens violens ne faſſe de longues pauſes, & ces pauſes remplies d'une expreſſion analogue par une ritournelle mélodieuſe & bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéreſſantes que lorſqu'il y regne un ſilence abſolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé bien placé & bien traité.

Perſuadé que la langue Françoiſe deſtituée de tout accent n'eſt nullement propre à la Muſique, & principalement au

récitatif, j'ai imaginé un genre de Drame, *dans lequel les paroles & la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, & où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée & préparée par la phrase musicale. La scene de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, on réuniroit le double avantage de soulager l'Acteur par de fréquens repos, & d'offrir au Spectateur François l'espece de mélodrame le plus convenable à sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical, ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, & les oreilles délicates s'appercevront toujours désagréablement du contraste qui regne entre le langage de l'Acteur & celui de l'Orchestre qui l'accompagne; mais un Acteur sensible & intelligent, en rapprochant le ton de sa voix & l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangeres avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espece d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation & le véritable mélodrame, dont*

il n'atteindra jamais la beauté. Au reste, quelques difficultés qu'offre la langue, elles ne sont pas insurmontables; l'Auteur du Dictionnaire de Musique (*) *a invité les Compositeurs François à faire de nouveaux essais, & à introduire dans leurs Opéra, le récitatif obligé qui, lorsqu'on l'emploie à propos, produit les plus grands effets.*

D'où naît le charme du récitatif obligé, qu'est-ce qui fait son énergie? L'accent oratoire & pathétique de l'acteur produiroit-il seul autant d'effet? Non, sans doute. Mais les traits alternatifs de symphonie, réveillant & soutenant le sentiment de la mesure que le seul récitatif laisseroit éteindre, joignent à l'expression purement déclamatoire toute celle du rhythme musical qui la renforce. Je distingue ici le rhythme & la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très-différentes. La mesure n'est qu'un retour périodique de tems égaux, le rhythme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes

(*) Dict. de Musiq. art. *Récitatif obligé.*

tems, appropriée aux expressions qu'on veut rendre, & aux passions qu'on veut exciter. Il peut y avoir mesure sans rhythme, mais il n'y a point de rhythme sans mesure..... *C'est en approfondissant cette partie de son art, que le Compositeur donne l'essor à son génie, toute la science des accords ne peut suffire à ses besoins.*

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les Musiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille & n'imitant rien, ne peut avoir que de très-foibles effets. Quand elle entre avec succès dans la Musique imitative, ce n'est jamais qu'en représentant, déterminant & renforçant les accens mélodieux qui, par eux-mêmes, ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l'accompagnement. Des intervalles absolus n'ont aucun caractere par eux-mêmes; une seconde superflue & une tierce-mineure, une septieme mineure & une sixte superflue, une fausse quinte & un triton, sont le même intervalle, & ne prennent les affections qui les déterminent, que par leur place dans la modulation, & c'est à l'accompagne-

ment de leur fixer cette place, qui resteroit souvent équivoque par le seul chant. Voilà quel est l'usage & l'effet de l'harmonie dans la Musique imitative & théâtrale. C'est par les accens de la mélodie, c'est par la cadence du rhythme que la Musique, imitant les inflexions que donnent les passions à la voix humaine, peut pénétrer jusqu'au cœur & l'émouvoir par des sentimens; au lieu que la seule harmonie n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaisir de sensation. De simples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux; mais ni les uns, ni les autres ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns, ni les autres n'imitent rien, si le dessin ne vient animer les couleurs, & si la mélodie ne vient animer les accords. Mais, au contraire, le dessin par lui-même peut, sans coloris, nous représenter des objets attendrissans, & la mélodie imitative peut de même nous émouvoir seule, sans le secours des accords. . . . .

. . . .

Voilà ce qui rend toute la Musique

Françoise si languissante & si fade, parce que dans leurs froides scenes, pleins de leurs sots préjugés & de leur science, qui, dans le fond, n'est qu'une ignorance véritable, puisqu'ils ne savent pas en quoi consistent les plus grandes beautés de leur Art, les Compositeurs François ne cherchent que dans les accords, les grands effets dont l'énergie n'est que dans le rhythme. M. Gluck sait mieux que moi que le rhythme sans harmonie, agit bien plus puissamment sur l'ame, que l'harmonie sans rhythme; lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotone, ne laisse pas de produire de si grandes émotions, parce qu'il sent & qu'il emploie, avec un art profond, tous les prestiges de la mesure & de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop se prévenir pour la déclamation, & à penser toujours qu'un des défauts de la Musique purement déclamatoire, est de perdre une partie des ressources du rhythme, dont la plus grande force est dans les airs. . . . .
. . . .

J'ai rempli la partie la moins pénible de

la tâche que je me suis imposée ; une observation générale sur la marche de l'Opéra d'Alceste, m'a conduit à traiter cette question vraiment intéressante : quelle est la liberté qu'on doit accorder au Musicien qui travaille sur un Poëme, dont il n'est pas l'Auteur? J'ai distingué les trois parties de la Musique imitative, & en convenant que l'accent est déterminé par le Poëte, j'ai fait voir que l'harmonie, & sur-tout le rhythme offroient au Musicien des ressources dont il devoit profiter.

Il faut entrer dans les détails ; c'est une grande fatigue pour moi de suivre des partitions un peu chargées ; celle d'Alceste l'est beaucoup, & de plus très-embrouillée, pleine de fausses clefs, de fausses notes, de parties entassées confusément. . . . .

. . . .

En examinant le Drame d'Alceste, & la maniere dont M. Gluck s'est cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la représentation supportable. Non que ce Drame, écrit sur le plan des Tragédies Grecques, ne brille de solides beautés, non que la

Musique n'en soit admirable, mais par les difficultés qu'il a fallu vaincre dans une si grande uniformité de caracteres & d'expression, pour prévenir l'accablement & l'ennui, & soutenir jusqu'au bout l'intérêt & l'attention. . . . .
. . . .

L'ouverture d'un seul morceau d'une belle & simple ordonnance y est bien & réguliérement dessinée; l'Auteur a eu l'intention d'y préparer les spectateurs à la tristesse, où il alloit les plonger dès le commencement du premier acte & dans tout le cours de la Piece. Et pour cela, il a modulé son ouverture presque toute entiere, en mode mineur, & même avec affectation, puisqu'il n'y a, dans tout ce morceau qui est assez long, que la premiere accolade de la page 4, & la premiere accolade relative de la page 9 qui soient en majeur. Il a d'ailleurs affecté les dissonances superflues & diminuées, & des sons soutenus & forcés dans le haut, pour exprimer les gémissemens & les plaintes; tout cela est bon & bien entendu en soi, puisque l'ouverture ne doit être employée qu'à disposer le cœur du spectateur au

genre d'intérêt, par lequel on va l'émouvoir; mais il en résulte trois inconvéniens: le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu sonore pour une ouverture destinée à éveiller le spectateur, en remplissant son oreille & le préparant à l'attention; l'autre, d'anticiper sur ce même genre d'harmonie qu'on sera forcé d'employer si long-tems, & qu'il faut par conséquent ménager très-sobrement pour prévenir la satiété; & le troisieme, d'anticiper aussi sur l'ordre des tems, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'est pas encore sur la scene, & qu'y va seulement faire naître l'annonce du Héraut public, & je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde, ce qui est à venir comme déjà passé. Pour remédier à tout cela, j'aurois imaginé de composer l'ouverture de deux morceaux de caractere différent; mais tous deux traités dans une harmonie sonore & consonnante; le premier, portant dans les cœurs le sentiment d'une douce & tendre gaîté, eût représenté la félicité du regne d'Admete & les charmes de l'union conjugale; le second, dans une mesure plus coupée &

par des mouvemens plus vifs & un phrasé plus interrompu, eût exprimé l'inquiétude du Peuple sur la maladie d'Admete, & eût servi d'introduction très-naturelle au début de la piece & à l'annonce du Crieur....

Page 12. Après les deux mots qui suivent ces mots *Udite*, je ferois cesser l'accompagnement jusqu'à la fin du récitatif. Cela exprimeroit mieux le silence du peuple écoutant le Crieur, & les Spectateurs curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas besoin de cet accompagnement; la Basse suffit toute seule, & l'entrée du choeur qui suit en feroit plus d'effet encore. Ce choeur alternatif avec les petits solos d'Evandre & d'Ismene, me paroît un très-beau début & d'un bon caractere. La ritournelle de quatre mesures qui s'y reprend plusieurs fois est triste sans être sombre & d'une simplicité exquise. Tout ce choeur seroit d'un très-bon ton s'il ne s'y mêloit souvent, & dès la seconde mesure, des expressions trop pathétiques. Je n'aime gueres non plus le coup de tonnerre de la page 14, c'est un trait joué sur le mot & qui me paroît déplacé. Mais j'aime fort la maniere dont

le

le même chœur repris page 34, s'anime ensuite à l'idée du malheur prêt à le foudroyer. . . . .
. . . . :

E vuoi morire o misera. Cette lugubre psalmodie est d'une simplicité sublime & doit produire un grand effet. Mais la même tenue répétée de la même maniere sur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paroît froide & presque plate. Il est naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle plusieurs fois de suite à la même personne ; si l'on eût donc fait monter la seconde fois cette même psalmodie, seulement d'un semiton, sur *dis*, c'est-à-dire, sur *mi* bémol, cela eût pu suffire pour la rendre plus naturelle & même plus énergique : mais je crois qu'il falloit un peu la varier de quelque maniere. Au reste il y a dans la huitieme & dans la dixieme mesure un triton qui n'est ni ne peut être sauvé, quoi qu'il paroisse l'être la deuxieme fois par le second violon ; cela produit une succession d'accords qui n'ont pas un bon fondement & sont contre les regles. Je sais qu'on peut tout faire sur une tenue,

ſur-tout en pareil cas ; & ce n'eſt pas que je déſapprouve le paſſage quoique j'en marque l'irrégularité. . . . .
. . . .

(Fin d'une obſervation ſur le chœur *fuggiamo*, dont le commencement eſt perdu.)

Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de conſternation qui, pour ainſi dire, doit être honteuſe & clandeſtine plutôt qu'éclatante & rapide. Si l'Auteur eût voulu faire de la fin de ce chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réuſſir. . . . .
. . . .

Après le chœur *fuggiamo* j'aurois fait taire entiérement tout l'Orcheſtre, & déclamer le récitatif *ove ſon* avec la ſimple Baſſe. Mais immédiatement après ces mots. *V'è chi t'anca à tal ſegno*, j'aurois fait commencer un récitatif obligé par une ſymphonie noble, éclatante, ſublime qui annonçât dignement le parti que va prendre Alceſte ; qui diſposât l'Auditeur à ſentir toute l'énergie de ces mots *ah vi ſon io*, trop peu annoncés par les deux

mesures qui précedent. Cette symphonie qui auroit offert l'image de ces deux vers, *qui tolle alla mia mente luminare si mostra;* la grande idée eut été soutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurois traité l'air qui suit *ombre larve* sur deux mouvemens contrastés, savoir un allegro sombre & terrible jusqu'à ces mots *non voglio pieta*, & un adagio ou largo plein de tristesse & de douceur. Sur ceux-ci, *se vi tolgo l'amato consorte*; M. Gluck qui n'aime pas les rondeaux me permettra de lui dire que c'étoit ici le cas d'en employer un bien heureusement, en faisant du reste de ce monologue la seconde partie de l'air, & reprenant seulement l'allegro pour finir. . . . .
. . . .

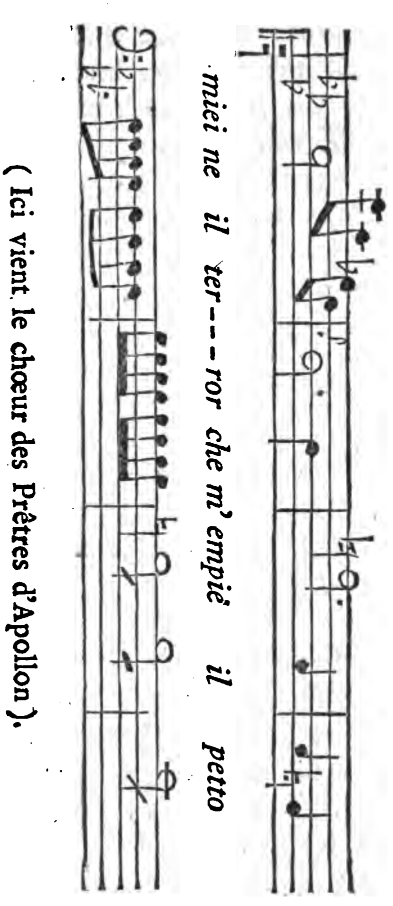
L'air *eterni Dei* me paroît d'une grande beauté, j'aurois desiré seulement qu'on n'eût pas été obligé d'en varier les expressions par des mesures différentes. Deux, quand elles sont nécessaires, peuvent former des contrastes agréables, mais trois c'est trop, & cela rompt l'unité. Les oppositions sont bien plus belles & font plus

d'effet quand elles ſe font ſans changer de meſure & par les ſeules combinaiſons de valeur & de quantité. La raiſon pourquoi il vaut mieux contraſter ſur le même mouvement que d'en changer, eſt, que pour produire l'illuſion & l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il eſt poſſible, & qu'auſſi-tôt qu'on change le mouvement, l'art ſe décele & ſe fait ſentir. Par la même raiſon, je voudrois que dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il eſt poſſible, qu'on ſe contentât autant qu'on pourroit, des deux ſeules cadences principale & dominante, & qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phraſé & dans les combinaiſons mélodieuſes, que dans une harmonie recherchée & des changemens de ton. . . . .
. . . .

L'air *io non chiedo eterni Dei*, eſt ſurtout dans ſon commencement d'un chant exquis, comme ſont preſque tous ceux du même Auteur. Mais où eſt dans cet air l'unité de deſſein, de tableau, de caractere ? Ce n'eſt point-là, ce me ſemble, un air, mais une ſuite de pluſieurs

airs : les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mere, ce n'eſt pas ce que je déſapprouve. Mais on y change fréquemment de meſure, non pour contraſter & alterner les deux parties d'un même motif, mais pour paſſer ſucceſſivement par des chants abſolument différens : on ne ſauroit montrer dans ce morceau aucun deſſein commun qui le lie & le faſſe un. Cependant c'eſt ce qui me paroît néceſſaire pour conſtituer véritablement un air. L'Auteur après avoir modulé dans pluſieurs tons, ſe croit néanmoins obligé de finir en *E la fa* comme il a commencé. Il ſent donc bien lui-même que le tout doit être traité ſur un même deſſein & former unité. Cependant je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allegro *non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau ; ce qui ne me paroît pas ſuffiſant pour faire liaiſon entre tous les membres dont il eſt compoſé. J'avoue que le premier changement de meſure rend admirablement le ſens & la ponctuation des paroles. Mais il n'en eſt pas moins vrai qu'on pou-

voit y parvenir auſſi ſans en changer ; qu'en général ces changemens de meſure dans un même air, doivent faire contraſte & changer auſſi le mouvement ; & qu'enfin celui-ci amene deux fois de ſuite cadence ſur la même dominante, ſorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il ſe peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la derniere meſure de la page 27, me paroît d'une expreſſion bien foible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait ſur la Baſſe & la tierce-mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languiſſant. J'aurois mieux aimé rendre le chant un peu plus animé, & ſubſtituer la ſixte à la quinte, à-peu-près de la maniere ſuivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propoſe ſeulement pour mieux expliquer mon idée.



(Ici vient le chœur des Prêtres d'Apollon).

Le ſeul reproche que j'aie à faire à ce récitatif, eſt qu'il eſt trop beau. Mais dans la place où il eſt, ce reproche en eſt un. Si l'Auteur commence dès-à-préſent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les ſituations déchirantes qui doivent ſuivre ? Ce récitatif doit être touchant & pathétique, je le ſais bien, mais non pas, ce me ſemble, à un ſi haut degré, parce qu'à meſure qu'on avance, il faut ſe ménager des coups de force pour réveiller l'Auditeur, quand il commence à ſe laſſer même des belles choſes. Cette gradation me paroît abſolument néceſſaire dans un Opéra.

Page 55.

Le récitatif du grand-Prêtre eſt un bel exemple de l'effet du récitatif obligé, on ne peut mieux annoncer l'oracle & la majeſté de celui qui va le rendre. La ſeule choſe que j'y deſirerois, ſeroit une annonce qui fût plus brillante que terrible; car il me ſemble qu'Apollon ne doit ni paroître, ni parler comme Jupiter. Par la même raiſon, je ne voudrois pas donner à ce Dieu qu'on nous repréſente

sous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de Basse-taille. . . . .

Pag. 39. *Dilegua il nero turbine*
Me freme al trono intorno,
O faretrato Apolline
Col chiaro tuo splendor.

Tout ce Chœur en rondeau pourroit être mieux ; ces quatre vers doivent être d'abord chantés par le grand-Prêtre, puis répétés entiers par le Chœur, sans en excepter les deux derniers que l'Auteur fait dire seul au grand-Prêtre. Au contraire le grand-Prêtre doit dire seul les vers suivans:

Sai che ramingo, esule,
T'accolse Admetto un dì,
Che del anfriso al margine
Tu fosti il suo pastor.

Et le Chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit pas répéter non plus que le grand-Prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve aussi que la réponse des deux premieres mesures en espece d'imitation, n'a pas assez de gravité. J'aimerois mieux que tout le Chœur fût syllabique.

Au reste, j'ai remarqué, avec grand

plaisir la maniere également agréable ; simple & savante dont l'Auteur passe du ton de la médiante à celui de la septieme note du ton dans les trois dernieres mesures de la page 39. . . . . . .
Et, après y avoir séjourné assez longtems, revient par une marche analogue à son ton principal, en repassant derechef par la médiante dans la 2, 3 & 4e. mesure de la page 43 ; mais ce que je n'ai pas trouvé si simple à beaucoup près, c'est le récitatif *nume eterno.* pag. 52. . . .
. . . .

Je ne parlerai point de l'air de danse de la page 17, ni de tous ceux de cet ouvrage. J'ai dit dans mon article *Opéra*, ce que je pensois des Ballets coupant les pieces & suspendant la marche de l'intérêt. Je n'ai pas changé de sentiment depuis lors sur cet article, mais il est très-possible que je me trompe. . . . . .
. . . .

Je ne voudrois point d'accompagnement que la Basse au récitatif d'Evandre, page 20, 21 & 22. . . . .

Je trouve encore le Chœur, page 22, beaucoup trop pathétique, malgré les

expreſſions douloureuſes dont il eſt plein : mais les alternatives de la droite & de la gauche, & les réponſes des divers inſtrumens me paroiſſent devoir rendre cette Muſique très-intéreſſante au théâtre. . .

Popoli di Teſſaglia, pag. 24. Je citerai ce récitatif d'Alceſte en exemple d'une modulation touchante & tendre ſans aller juſqu'au pathétique, ſi ce n'eſt tout à la fin. C'eſt par des renverſemens d'une harmonie aſſez ſimple, que M. Gluck produit ces beaux effets. Il eût été le maître de ſe tenir long-tems dans la même route ſans devenir languiſſant & froid. Mais on voit par le récitatif accompagné *nume eterno* de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol. . . . . . .



EXTRAIT
D'UNE REPONSE
DU PETIT FAISEUR
A SON PRÉTE-NOM,

Sur un morceau de l'Orphée de M. le Chevalier Gluck.

QUANT au paſſage enharmonique de l'Orphée de M. Gluck, que vous dites avoir tant de peine à entonner & même à entendre, j'en ſais bien la raiſon : c'eſt que vous ne pouvez rien ſans moi, & qu'en quelque genre que ce puiſſe être, dépourvu de mon aſſiſtance vous ne ſerez jamais qu'un ignorant. Vous ſentez du moins la beauté de ce paſſage, & c'eſt déjà quelque choſe ; mais vous ignorez ce qui la produit ; je vais vous l'apprendre.

C'eſt que du même trait, & qui plus eſt, du même accord, ce grand Muſicien a ſu tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires ; ſavoir, la ra-

vissante douceur du chant d'Orphée, & le *stridor* déchirant du cri des furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela ? Un moyen très-simple ; comme sont toujours ceux qui produisent les grands effets. Si vous eussiez mieux médité l'article *enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il falloit chercher cette cause remarquable, non simplement dans la nature des intervalles & dans la succession des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, & dont les plus grands ou moindres rapports, si peu connus des Musiciens, sont pourtant, sans qu'ils s'en doutent, la source de toutes les expressions qu'ils ne trouvent que par instinct.

Le morceau dont il s'agit est en *mi* bémol majeur, & une chose digne d'être observée est que cet admirable morceau est, autant que je puis me le rappeller, tout entier dans le même ton, ou du moins si peu modulé que l'idée du ton principal ne s'efface pas un moment. Au reste, n'ayant plus ce morceau sous les yeux & ne m'en souvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *nò* des furies, frappé &

réitéré de tems à autre pour toute réponse ; est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connoisse, & si peut-être elle est due au Poëte, il faut convenir que le Musicien l'a saisie de maniere à se l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet Opéra, l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *nò* se répete, quoi qu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, & sans sortir dans son harmonie de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit. Mais au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diésée forme un glapissement affreux auquel l'oreille & le cœur ne peuvent tenir, tandis que dans le même instant, le chant d'Orphée redouble de douceur & de charme, & ce qui met le comble à l'étonnement est qu'en terminant ce court passage, on se retrouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, sans qu'on puisse presque comprendre comment on a pu nous transporter si loin & nous ramener si proche avec tant de force & de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opere par un passage ta-

tite du mode majeur au mineur, & par le retour ſubit au majeur. Vous vous en convaincrez aiſément ſur le Clavecin. Au moment que la Baſſe, qui ſonnoit la dominante avec ſon accord, vient à frapper l'*ut* bémol, vous changez non de ton mais de mode, & paſſez en *mi* bémol tierce mineure : car non-ſeulement cet *ut*, qui eſt la ſixieme note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur, mais l'accord précédent qu'il garde à la fondamentale près, devient pour lui celui de ſeptieme diminuée ſur le *re* naturel, & l'accord de ſeptieme diminuée ſur le *re* appelle naturellement l'accord parfait mineur ſur le *mi* bémol. Le chant d'Orphée, *furie*, *larve*, appartenant également au majeur & au mineur, reſte le même dans l'un & dans l'autre ; mais aux mots *ombre ſdegnoſe*, il détermine tout-à-fait le mode mineur : c'eſt probablement pour n'avoir pas pris aſſez tôt l'idée de ce mode, que vous avez eu peine à entonner juſte ce trait dans ſon commencement ; mais il rentre en finiſſant en majeur ; c'eſt dans cette nouvelle tranſition, à la fin du mot *ſdegnoſe* qu'eſt le grand

effet de ce paſſage, & vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juſte s'évanouit quand, en quittant le *la* bémol, on reprend à l'inſtant l'idée du mode majeur pour entonner le *ſol* naturel qui en eſt la médiante.

Cette ſeconde ſuperflue ou ſeptieme diminuée, ſe ſuſpend en paſſant alternativement & rapidement du majeur au mineur, & *vice-verſâ*; par l'alternation de la Baſſe entre la dominante *ſi* bémol & la ſixieme note *ut* bémol, puis il ſe réſout enfin tout-à-fait ſur la tonique dont la Baſſe ſonne la médiante *ſol*, après avoir paſſé par la ſous-dominante *la* bémol portant tierce mineure & triton, ce qui fait toujours le même accord de ſeptieme diminuée ſur la note ſenſible *re*.

Paſſons maintenant au glapiſſement *nò* des furies ſur le *ſi* bécarre. Pourquoi ce *ſi* bécarre & non pas *ut* bémol comme à la Baſſe? Parce que ce nouveau ſon, quoi qu'en vertu de l'enharmonique il entre dans l'accord précédent, n'eſt pourtant point dans le même ton & en annonce un tout différent. Quel eſt le ton annoncé par ce *ſi* bécarre? C'eſt le ton d'*ut*

d'*ut* mineur dont il devient note ſenſible. Ainſi l'âpre diſcordance du cri des furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait ſentir, gardant pourtant, ce qui eſt admirable, une étroite analogie entre les deux tons : car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins ſavoir, eſt l'analogue correſpondant du *mi* bémol majeur, qui eſt ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'eſt qu'une beauté de convention & n'exiſte que ſur le papier ; puiſque ce *ſi* bécarre n'eſt réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la Baſſe : car comme il ne ſe réſout point comme note ſenſible, mais diſparoît ou redeſcend ſur le *ſi* bémol dominante du ton, quand on le noteroit par *ut* bémol comme à la Baſſe, le paſſage & ſon effet ſeroit le même abſolument au jugement de l'oreille. Ainſi toute cette merveille enharmonique n'eſt que pour les yeux.

Cette objection, mon cher Prête-Nom, ſeroit ſolide ſi la diviſion tempérée de l'Orgue & du Clavecin étoit la véritable diviſion harmonique, & ſi les inter-

valles ne ſe modifioient dans l'intonation de la voix ſur les rapports dont la modulation donne l'idée & non ſur les altérations du tempérament. Quoi qu'il ſoit vrai que ſur le Clavecin le *ſi* bécarre eſt l'octave de l'*ut* bémol, il n'eſt pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux ſons, relativement au mode qui le donne, vous entonniez exactement ni l'uniſſon, ni l'octave. Le *ſi* bécarre comme note ſenſible s'éloignera davantage du *ſi* bémol dominante, & s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce bécarre ; & l'*ut* bémol, comme ſixieme note en mode mineur, s'éloignera moins de la dominante qu'elle quitte, qu'elle rappelle, & ſur laquelle elle va retomber. Ainſi le ſemi ton que fait la Baſſe en montant du *ſi* bémol à l'*ut* bémol, eſt beaucoup moindre que celui que font les furies en montant du *ſi* bémol à ſon bécarre. La ſeptieme ſuperflue que ſemblent faire ces deux ſons ſurpaſſe même l'octave, & c'eſt par cet excès que ſe fait la diſcordance du cri des furies ; car l'idée de note ſenſible jointe au bécarre, porte naturellement la voix plus

haut que l'octave de l'*ut* bémol, & cela est si vrai que ce cri ne fait plus son effet sur le Clavecin comme avec la voix, parce que le son de l'instrument ne se modifie pas de même.

Ceci, je le sais bien, est directement contraire aux calculs établis & à l'opinion commune, qui donne le nom de semiton mineur au passage d'une note à son dièse ou à son bémol, & de semi-ton majeur au passage d'une note au bémol supérieur ou au dièse inférieur. Mais dans ces dénominations on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra bientôt tout homme qui aura de l'oreille & de la bonne-foi. Et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous seul, une théorie plus naturelle, qui vous fera voir combien celle sur laquelle on a calculé les intervalles est à contre-sens.

Je finirai ces observations par une remarque qu'il ne faut pas omettre; c'est que tout l'effet du passage que je viens d'examiner, lui vient de ce que le morceau dans lequel il se trouve est en mode

majeur : car s'il eût été mineur, le chant d'Orphée restant le même eût été sans force & sans effet, l'intonation des furies par le bécarre eût été impossible & absurde, & il n'y auroit rien eu d'enharmonique dans le passage. Je parierois tout au monde qu'un François, ayant ce morceau à faire, l'eût traité en mode mineur. Il y auroit pu mettre d'autres beautés, sans doute, mais aucune qui fût aussi simple & qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me suggérer sur ce passage & sur son explication. Ces grands effets se trouvent par le génie qui est rare, & se sentent par l'organe sensitif, dont tant de gens sont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art. Vous n'auriez pas besoin maintenant de mes analyses, si vous aviez un peu plus médité sur les réflexions que nous faisions jadis quand je vous dictois notre Dictionnaire. Mais, avec un naturel très-vif, vous avez un esprit d'une lenteur inconcevable. Vous ne saisissez aucune idée que long-tems après qu'elle s'est présentée à vous, & vous ne voyez aujourd'hui que

ce que vous avez regardé hier. Croyez-moi, mon cher Prête-Nom, ne nous brouillons jamais ensemble ; car sans moi vous êtes nul. Je suis complaisant, vous le savez, je ne me refuse jamais au travail que vous desirez, quand vous vous donnez la peine de m'appeller & le tems de m'attendre : mais ne tentez jamais rien sans mois dans aucun genre, ne vous mêlez jamais de l'impromptu en quoi que ce soit, si vous ne voulez gâter en un instant, par votre ineptie, tout ce que j'ai fait jusqu'ici pour vous donner l'air d'un homme pensant.

FIN.

TABLE

DES DIFFERENTES PIECES

contenues dans ce Volume.

Fin de la Table.

Clef de Fa	1	2	3	
de Mi		2	3 4	
de Mi B	2	3 4		
de Ré		3 4	5	
d'Vt D	3 4	5		
d'Vt	4	5	6	
de Si		5	6	
de Si B	5	6	7/1	

